نقد ادبی

نقد ادبی

جلد دوم

جستجو در اصول و روشها و مباحث نقادی

با

بررسی در تاریخ نقد و نقادان

تألیف:

دکتر عبدالحسین زرین کوب

مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر

تهران، ۱۳۵۴

مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر

زرین کوب، عبدالحسین
نقد ادبی (جلد دوم)
چاپ اول: ۱۳۳۸
چاپ دوم: ۱۳۵۴
چاپ متن: چاپخانهٔ فاروس ایران، تهران.
چاپ فهارس و یادداشتها: چاپخانهٔ سپهر، تهران.
شمارهٔ ثبت کتابخانهٔ ملی: ۱۳۸۵-۱۳۵۴/۱۱/۲۰

فهرست مندرجات

۱۳

۱۴

۱۵

۱۶

۱۷

۱۸

یادداشتها

فهرست اعلام

۱۰
طغیان روح فائوستی

اگر در آلمان نیز مثل اسپانیا، دوره‌یی که در تاریخ اروپا به‌نام رنسانس خوانده میشود منجر به‌قطع ارتباط با قرون وسطی نشد ظاهراً تا حدی بدان سبب بود که فرهنگ قرون وسطی خود جلوه‌یی ازروح ژرمنی را در اسکولاستیك خویش ارائه می کرد. به‌علاوه آلمان که درین روزگاران هنوزبا دوك‌ها، بارون‌ها، و شوالیه‌های خویش چیزی از ملوك‌طوایفی قرون وسطی را حفظ کرده بود نمی‌توانست از دنیای کاتولیك حکمت و الهیات اسکولاستیك به‌دنیای‌هومانیسم عهد رنسانس که به جاذبهٔ تمایلات‌دنیوی گرایش داشت به‌آسانی قدم بگذاردمگرآنکه مثل یك‌فائوست روح قرون وسطایی خود را فدا کند و این کاری بود که آلمان فقط در تجربهٔ اصلاحات مذهبی و گرایش به‌آیین لوتر کرد. اینکه گانی‌وت منتقد اسپانیایی که ذکرش گذشت همانگونه‌که دن‌کیخوته را مظهر اخلاق و آرمان اسپانیایی می‌خواند تجسم روح آلمانی را هم دروجود فائوست می‌یابد درواقع خلاف نیست چراکه‌آلمان قرون وسطی هم برای‌آنکه به‌دنیای عقل و تجربهٔ تمدن جدید‌ـتمدن فائوستی[1] ـقدم‌بگذاردمی‌بایست نخست ازپیوندهای روحانی سابق‌بگذرد و دوران قبل از اصلاحات مذهبی توانست با تردیدها و دغدغه‌های روحانی‌که معرف روح فائوستی‌آلمان بود وی را برای این تجربه آمادگی بخشد.

در اواخر قرون‌وسطی که روح‌آلمانی برای این تجربهٔ بزرگ فائوستی‌آماده‌می‌شد آنچه کشور آلمان را تشکیل می‌داد عبارت بود از مجموعهٔ نزدیك به‌چهارصد ولایت و حکومت مستقل کوچك و بزرگ‌که برحسب سنتهای دیرینهٔ قرون‌وسطی امراء عمدهٔ این ولایات در انتخاب امپراطور شرکت داشتند و تقریباً نقطهٔ‌اشتراك

دیگری هم نداشتند جز آنکه همهٔ آنها طالب استقلال بودند و علاقه‌یی به‌متابعت از امپراطور نشان نمی‌دادند. به‌علاوه چون امپراطور نیز به‌وسیلهٔ خود آنها انتخاب می‌شد در واقع از امپراطوری جز اسم و عنوانی نداشت و این امیران محلی نیز برای آنکه امپراطوری موروثی نشود غالباً می کوشیدند که امپراطوران را از بین خانواده‌های مختلف انتخاب کنند. به‌علاوه ضعف امپراطور و میل به‌استقلال در غالب اوقات این امیران محلی را که بعضی از آنها در واقع چیزی هم جز قلمرو کوچك یك شوالیهٔ مستقل در اختیار نداشت وادار می کرد دست به‌غارت شهرها بزنند، کاروانها را غارت کنند و از بازرگانان و مسافران راهداری مطالبه کنند و البته شهرها که درین ایام تدریجاً به‌سبب حمل و نقل کالا بین شرق و غرب و شمال و جنوب اروپا کسب قدرت کرده بودند برای حفظ منافع بازرگانی خویش دست به‌ایجاد و تأسیس اتحادیه‌های بازرگانی زدند که از آنجمله، شهرهای شمالی آلمان اتحادیه هانزا را به‌وجود آوردند و شهرهای جنوبی و غربی هم اتحادیه‌های شوابن و راین را تشکیل دادند و قدرت اقتصادی این اتحادیه‌ها شهرهای آزاد عدیده به‌وجود آورد چنانکه مقارن سدهٔ چهاردهم قسمت عمدهٔ بلاد آلمان در قبضهٔ قدرت طبقات بازرگانان قرار داشت و این وضع شوالیه‌ها و بارون‌ها را که تدریجاً و در دنبال عواقب جنگهای صلیبی و کشف سلاحهای آتشین بخش عمدهٔ قدرت خودرا از دست داده بودند و با اینهمه مظهر دنیای ملوك‌طوایفی قرون وسطی به‌شمار می‌آمدند با شهرها به‌معارضه وا می‌داشت و چیزی مثل «قانون‌جنگل» رادرروابط بین آنها باشهرهاونیزدر روابط بین‌طبقات مختلف شهری‌وروستایی حکمروا می کرد. در داخل شهرها بین‌طبقات‌عالی‌با عناصر میانه‌حال که شهریان (Bürger =) خوانده می‌شدند، وهمچنین باطبقات‌فقیر که درواقع بارعمدهٔ سختی‌های زندگی بردوش آنها قرارداشت‌برخوردی مستمر محسوس بود و درین میان دهقانان در تصادم دایم بین کلیسا و اربابان فئودال‌بیش‌ازسایرطبقات‌رنج‌وفشارمی‌دید. بین فئودال‌ها وامپراطور هم منازعهٔ دایم به‌طور پنهانی یا آشکار درجریان بود و هریك می کوشید تا آندیگر را ضعیف کند وازمیدان به‌در برد. فرمان‌زرین (Goldene Bulle) مربوط به‌کارل‌چهارم که در۱۳۵۶ صادرشدوبه‌موجب آن هفت‌تن‌ازامیران‌بزرگ‌ولایتی‌به‌عنوان‌شاهزادگان منتخب (Kurfürsten) درامرانتخاب‌امپراطوودرحل‌وفصل مسایل عمومی‌صاحب

رأی شدند و مجلسی هم به‌نام رایشتاگ برای اجتماع آنها مقرر گشت نیز درعمل تـأثیر قاطعی در بهبود روابط بین امپراطور وامیران محلی نبخشید و در بعضی موارد امپراطور چنان خفیف و ناتوان به‌نظر می آمد که تصور می‌رفت شاهزادگان اصلاً این نکته را که در سرزمین آنها امپراطوری هم هست فراموش کرده‌اند. در همین آستانهٔ عصر مارتین لوتر (۱۵۴۶-۱۴۸۳) هم‌هرچند امپراطور ورایشتاگ‌وجودی اسمی داشتند لیکن آنچه وجود رسمی و واقعی داشت فقط ملوك‌طوایفی و هـرج ومرج بود. معهذا در شهرهای جنوبی بازرگانان و صاحبان معادن آن اندازه‌قدرت داشتند که در اوایل قرن شانزدهم توانستند با صرف پول هنگفت، شارلکن یاکارل پنجم (۱۵۵۸-۱۵۰۰) - نوادهٔ پادشاهان‌کاتولیك اسپانیا - رابه‌امپراطوری‌برگزینند (۱۵۱۹) اما وسعت فوق‌العادهٔ قلمرو وی که گفته می‌شد آفتاب هرگز در آن افول نمی کند و جنگهای طولانی او که قوای خود او و کشورش را تحلیل برد سبب‌شد که او نیز نتواند حیثیت و اعتبار امپراطوری را دیگرباره احیاء کند و بعد از وی نیز آلمان که به‌جهت نهضت اصلاحات مذهبی‌محل نزاع بین هواخواهان ومخالفان آیین لوتر گشت ودر برخورد بین اتحادیهٔ امراء پرتستان با اتحادیهٔ امیران‌کاتولیك درآنجا طبعاً کاربه‌مداخلهٔ بیگانگان‌هم کشید شاهدیك‌رشته جنگهای‌مخرب وخونین و طولانی بـه‌نام جنگهای سی‌ساله (۱۶۴۸-۱۶۱۸) گشت کـه آلمان را سراپا در خون کشید و درپایان جنگ آنچه باقی ماند هرج‌ومرج قدرتهای محلی بودوآنچه از بین رفت شبح یك قدرت امپراطوری. با اینهمه خانوادهٔ هاپسبورگ تـوانست بازماندهٔ قدرت خانوادگی خود را در آینده صرف ایجاد یك امپراطوری اتریش‌و هنگری کند، و نیم‌قرنی بعد یك خانوادهٔ پروس - هوهنتسولرن (۱۹۱۸-۱۷۰۱)- توانست چیزی را که می‌بایست هستهٔ اصلی دولت واحد آلمان گردد به‌وجودآورد.

اماسیر ادبیات نیز درین احوال همواره پابه‌پای حوادث بود. مقارن اواسط قـرن چهاردهم آیین شوالیه‌گری قرون وسطی در آلمان به‌سرعت روی به‌انحطاط آورد چراکه توسعهٔ شهرهای آزاد و قدرت یافتن طبقات عالی شهری دیگر مجالی برای دوام آن آیین باقی نمی گذاشت. به‌همین سبب شرایط و اصولی هم کـه در گذشته موجب پیدایش ادبیات پهلوانی گشته بود تدریجاً ازمیان رفت. این ادبیات‌پهلوانی

که مخصوصاً در قرن سیزدهم در دربارهای امیران ولایتی توسعه یافته بود درین زمان مشتمل بود بر داستانهای حماسی، افسانه‌های مربوط به شوالیه‌ها و پهلوانان، و ترانه‌های عشقی. دربین داستانهای حماسی غیر از داستان ناتمام هیلدبراند که نوعی رستم و سهراب آلمانی است و تعلق به حدود اوایل قرن نهم دارد[۲]، آنچه مخصوصاً درین ایام شهرت و رواج بیشتر داشت عبارت بود ازمنظومهٔ نیبلونگن (Nibelngenlied) که تأثیر قرون وسطی درشکل موجود آن آرمانهای مسیحی را با تعدادی رسوم و افکار عهد شرك ژرمنی به‌هم درآمیخته است و ظاهراً مربوط به اوایل قرن سیزدهم باشد. داستانهای پهلوانی غالباً نظیر حکایات پهلوانان میزگرد، و درهرحال مربوط به‌همان احوال است. از جمله داستان پارتسی‌فال درین میان شایان ذکرست که یك شوالیهٔ آلمانی به‌نام ولفرام فن اشن‌باخ آن را درحدود سنه ۱۲۰۰ به‌نظم آورد، و داستانی بود درباب جستجوی جام مقدس، که در ادب قرون وسطی غالباً به‌عنوان رمزی از یك جستجوی عرفانی است. همچنین داستان تریستان که آن را نیز در حدود ۱۲۱۰ شاعری به‌نام گوتفریدفن اشتراسبورگ به‌نظم آورد و هردو داستان تقلید و تکرارهایی بودند از نظایر خویش درادب فرانسوی. رنگ شرقی که در داستان اخیر هست ظاهراً می‌بایست منسوب به‌وجود یك مأخذ مشترك بین آن با بعضی قصه‌های شرقی باشد چنانکه یك داستان پهلوانی دیگرهم درهمین ایام به‌وجود آمد موسوم به هانری بینوا (Der arme Henrich) که نیز تا حد زیادی رنگ و بوی شرقی دارد. داستان اخیر منظومه‌یی بود از یك شاعر آلمانی به‌نام هارتمان فن آوه (۱۲۱۵-۱۱۷۰) که گوینده درطی آن داستان شوالیه‌یی را توصیف می کرد که مبتلای جذام شد و با رنج ودردی که داشت از اینکه خون یك دختر روستایی را به‌جهت علاج خویش بریزد خودداری کرد و به‌همین سبب شفقت الهی او را با معجزه‌یی شفا داد. داستان یادآور حکایتی از گلستان سعدیست[۳] و آیا ممکن نیست مأخذ هردو شاعر که درعهد جنگهای صلیبی می‌زیسته‌اند داستان واحدی باشد؟ البته درمورد شاعر آلمانی گفته‌اند که وی داستان را ازیك واقعهٔ مشابه که برای خویشانش روی داده است اخذ کرده است و بیشتر احتمال داده‌اند که با داستان ابراهیم و فرزند وی مربوط باشد.[۴] اما آنچه به‌نام ترانه‌های عشقی (Minnesang) خوانده می‌شود و در حقیقت نوع آلمانی اشعار تروبادورهای فرانسه و اسپانیا محسوبست

معرف عشقی عالی و ظریف و مقرون با آداب است که درعین‌حال انعکاس زندگی فئودال را درانواع شعر غنایی نشان می‌دهد والبته بین این عشق عالی (Minne) با عشق عادی (Liebe) به‌قدر اختلاف بین‌زندگی‌توأم با آداب و مبادی طبقات‌اشرافی بازندگی عادی طبقات معمولی نیز تفاوت هست. این نوع شعر که ظاهراً اول‌باردر حدود نواحی اطراف رود راین به‌وجودآمد وسپس به‌دربار امیران محلی‌اتریش، و به‌ولایات واقع درجنوب آلمان نفوذکرد رابطهٔ عشق وعاشقی را برمبنای نوعی تصور فئودالی که درآن، عـاشق درحکم تابع و رعیت و معشوق درحکم مالك و ارباب است تصویر می کند و درپیدایش آن نیز مثل پیدایش تعدادی از داستانهای پهلوانی قرون‌وسطی که ذکرشان رفت و همهٔ آنها با دوران‌جنگهای صلیبی ارتباط دارند تأثیر قریحهٔ شرقی یا ترانه‌های عربی اندلسی نیز قابل ملاحظه است.[۵]

معهذا در اواخر قرن چهاردهم با انحطاط سریع دنیای‌شوالری و با ترقی تدریجی شهرهای آزاد و اتحادیه‌های آنها ادبیات نیز رنگ ملوك‌طوایفی راتدریجاً ازدست داد و رفته‌رفته رنگ زندگی شهری را گـرفت. چنانکه درآستانهٔ ظهور انقلابات مذهبی نه‌فقط ادبیات پهلوانی به‌طوربارزی روی به‌انحطاط داشت‌بلکه شعرعاشقانهٔ درباری و اشرافی‌هم اندك انـدك روی به‌انحطاط آورد و آنچه طبقات متوسط و عامه را درین دوره مشغول داشت و ذوق و قریحهٔ شاعران را برانگیخت عبارت‌از ترانه‌های‌عامیانه (Volkslied) وترانه‌های‌استادان (Meistergesang) بود. ترانه‌های عامیانه‌که مخصوصاً شامل ترانه‌های عشقی، تصنیف‌های راجع به‌رقص و مستی، و نغمه‌های مربوط به‌جنگ و حوادث بود درین دوره با وفور قابل ملاحظه‌یی انتشار یافت. چنانکه حکایات مضحك و نادرهم مثل آنچه درمجموعهٔ داستانهای معروف تیل‌اولن اشپیگل‌جمع شده بودمعرف روح عامه بشمار می‌آمد. ترانه‌های عشقی‌هم که درگذشته مخصوصاً در درگاه امیران‌محلی رواج‌داشت درآثار شاعران منسوب به‌طبقهٔ متوسط خود را با روح زندگی بورژوا کـه درین هنگام جایگزین روح فئودالی شده بودمنطبق کرد وبدینگونه درطی قرن‌چهاردهم تا شانزدهم مرده ریگ سرایندگان ترانه‌های‌عشقی، درنزد این طبقهٔ جدیدکه خود را استادخنیاگر-Meiste) (rsinger می‌خواندند ادامه پیدا کرد. این شاعران تازه نیز هرچند شعرشان درباب

مضامین مربوط به‌عشق و عاشقی بود امـا نه‌در آن‌گونه مضامین محدود می‌شد و نه عشق را به‌آن آداب مقیدمی کرد. به‌علاوه اینها دیگر با نجیب‌زادگان، شهزادگان، و درباریان منسوب نبودند بلکه بیشتر از پیشه‌وران و ارباب حرفه بشمارمی آمدند و همین نکته سبب می‌شدکه رنگ زندگی عادی شهری در آثـارشان مشهود شود. استادان خنیاگر مخصوصاً از آن جهت‌که دراشعار خویش قواعد و اصولی را با نظم و ترتیبی مبتنی برسلسلهٔ مراتب رعایت می کردند آثار آنها از لحاظ نقد ادبی و تحول آن درتاریخ ادب آلمانی اهمیت خاصی دارد.

دربین اینگونه سرایندگان یك تن از استادان معروف به‌نام هانس‌زاخس ‎(۱۴۹۸- ۱۵۷۸)‎ به‌سبب آنکه نسبت به‌مارتین‌لوتر اظهار علاقه و تحسین کرد نامش بانهضت اصلاحات مذهبی‌هم مربوط شد وشهرت بیشتر یافت. وی با آنکه زبان لاتینی می‌- دانست واهل‌سواد بود حرفهٔ کفاشی را برگزید وبا این وضع درشهرها می گشت و شیوهٔ شاعری را تعلیم و نشر می کرد. هانس درانواع مختلف شعر طبع آزمایی کرد وقدرت قریحه نشان دادوحتی بعدهامورد تحسین امثال گوته و واگنرهم‌واقع گشت. طریقهٔ این استادان خنیاگر کـه دارای تشکیلات و اتحادیهٔ صنفی‌هم بودند مبتنی برپیروی از تعدادی قواعد و اصول بودکه برحسب اظهار مهارت درکار و درطی حضوردرمجالس وشرکت درمسابقات ادبی‌البته تازه‌کاران مستعد این‌فرصت را می‌یافتندکه اندك‌اندك درطول سلسلهٔ مراتبی کـه طی آنها با تشریفات خاص و با داوری استادان با سابقه امکان داشت از مرحلهٔ شاگرد (Schüler)، همشاگـرد (Schulfreund) وسخنور(Dichter) به‌مرتبه استاد (Meister) برسند وبا رموز و فنون شیوهٔ شاعری به‌درستی آشنایی حاصل کنند. البته آنها درضمن طی این‌مراحل غیر از اصول شاعری طبعاً با فنون نقادی و سخن‌سنجی‌هم کـه لازمهٔ احراز قدرت داوری و نظارت دراجرای اصول و قواعد فن شاعری بود آشنا می‌شدند. باری، دراواخر قرن پانزدهم و در سراسر قرن شانزدهم تقریباً درتمام شهرهـای جنوب آلمان استادان خنیاگر برای خود مدارس فعال و حوزه‌های پـر رونقی داشتند و همه‌جا علاوه براشتغال به‌شعروشاعری، مروج نوعی نقد فنی‌هم به‌شمار می آمدند.

البته غیر از شیوهٔ استادان خنیاگر که هانس‌زاخس توانست با ستایش از لوتر و با نکوهش از مفاسد کشیشان دروغین هنر آنها را درخدمت نهضت اصلاحات مذهبی قرار دهد پاره‌یی عوامل ادبی‌دیگر نیزدرین ایام، وحتی از مدتها قبل، تدریجاً روح فائوستی رادر آلمان تقویت می کرد و آن‌سرزمین را برای‌پیدایش نهضت‌اصلاحات آماده‌می‌ساخت. از آنجمله گرایش‌های‌عرفانی وتوسعهٔ‌شیوه‌های هومانیسم رادرینجا باید ذکر کرد. عرفان آلمان که به‌وسیلهٔ آثار و تعالیم کسانی چون مایستر اکهارت (۱۳۲۷-۱۲۶۰)، یوهانس‌تاولر (۱۳۶۱-۱۳۰۰) و توماس‌آکمپیس (۱۴۷۱-۱۳۷۹) که یك اثر نویسندهٔ اخیر، به‌نام «تقلید مسیح» زیباترین کتاب مسیحی بعداز انجیل به‌شمار می آمد، به‌هرنحوی بود درنفوس مستعد درسراسر دنیای آلمان تأثیر قابل ملاحظه‌یی کرده بود قبل از هرچیز یك‌نوع تلقی شخصی یـا تفسیر غیر رسمی از آیین مسیح محسوب می‌شد و اذهان را می‌توانست برای رهایی ازین فکر که کلیسا ودستگاه پاپ‌بین انسان و خدانقش میانجی دارد رها کند وگرچند خود این‌عارفان نسبت به‌پاپ و کلیساهرگزدرصدد اظهار طغیان یا واکنش‌هم‌برنیامده باشند. تعدادی از عرفای عصر درعین‌حال دست به‌ترجمهٔ کتاب مقدس‌هم زدند و بدینگونـه بین عرفان و هومانیسم‌رابطه‌یی به‌وجودآوردند. اما هومانیسم نه‌فقط از آن جهت‌که در فهم وتفسیر کتاب مقدس شیوهٔ مطمئن‌تر وتازه‌تری را ارائه‌کرد بلکه نیز از آن‌لحاظ که درنقد مفاسد احوال کشیشان کوشش داشت با نهضت اصلاحات مربوط بود و روح فائوستی را در آلمان نشر و تقویت نمود.

با اینهمه آنچه جنبهٔ فائوستی روح ژرمنی را درهومانیسم جلـوهٔ بیشتر بخشید علاقه‌یی بود که بعضی ازهومانیست‌ها را در انتقاد از کلیسا تا به‌اظهار شك وحیرت درعقاید نیز کشانید. ازجمله کنرادس سلتس که درین‌سالها با پول ماکسی‌میلیان یك آکادمی شعردر وینه به‌وجود آورد (۱۵۰۱) گه‌گاه دربارهٔ ابدیت روح وحتی وجود خداوندسؤالهای‌منکرانه داشت. هومانیست‌دیگربه‌نام کنرادوس روفوس به‌شاگردان خویش‌تعلیم می‌داد که اقوال فلاسفه را از کلام کشیشان معتبرتر بشمارند. یوهانس-رویشلین (۱۵۲۲-۱۴۵۵) هـم هومانیست دیگری بود که درین زمانها در دانشگاه هایدلبرگ استاد عبری بود. وی در دفاع از کتابهای یهود کـه ارباب کلیسا درصدد

سوختی آنها بودند چنان به‌جد ایستادگی کرد که یك قهرمان واقعی هومانیسم به‌ـ شمار آمد ـ در مشاجره‌یی که به‌خاطر این دفاع او بین موافق و مخالف در گرفت قریحهٔ نقادی هم مجال تازه‌یی برای تجلی یافت. در بین کسانی که هریك به‌شیوهٔ خویش درین ماجری بدفاع از وی برخاستند اولریش فن هوتن، و اراسموس را باید ذکر کرد. البته تلقی اولریش (۱۵۲۳-۱۴۸۸) که هومانیست شاعر وطنزسرائی بود، تندتر و خشم‌آلودتر از تلقی اراسموس بود.[۶] اراسموس (۱۵۱۷-۱۴۶۹) هرچند از حیث نژاد هلندی محسوب می‌شد باز به‌هرحال پروردهٔ دنیای فرهنگ آلمانی بود. وی که مخصوصاً به‌خاطر یك رسالهٔ انتقادی معروف خود در ستایش دیوانگی شهرت جهانی دارد محققی طنزنویس هم بود و در یك رسالهٔ معروف که به‌صورت گفت‌وشنودی فرضی بین پاپ جولیوس دوم با پطرس مقدس دربان بهشت نوشته است طنزی بسیار تند نسبت به‌مفاسد کلیسا و دستگاه پاپ ارائه کرد. معهذا در ماجرای انقلاب لوتر جانب لوتر را نگرفت و همچنان در اردوی کاتولیك باقی ماند. اما بدون او نیز هومانیسم آلمان با نهضت اصلاحات مربوط شد و لوتر و رفیقش ملانکتون (۱۵۶۰-۱۴۹۷) هومانیسم را نیز در خدمت اصلاح مذهبی به‌کار گرفتند.

در مدت یك قرن (۱۶۱۸-۱۵۱۷) که بین اولین اعتراضات لوتر برضد پاپ و آغاز جنگهای سی‌ساله فاصله شد روح فائوستی آلمان تقریباً به‌کلی تحت تأثیر هیجانات ناشی از انقلاب مذهبی بود. هومانیسم بدانگونه که اراسموس و دیگران آن را تلقی کرده بودند تدریجاً موقوف شد، طبع و نشر متون قدیم کلاسیك از رواج افتاد، و انتشار آثار ادبی به‌طور کلی محدود گشت. چنانکه گویی تمام فعالیت ذهنی و عقلی در آلمان متوجه مشاجرات مربوط به‌اصلاحات مذهبی شد. حتی شعر هم به‌سلاح مذهب تبدیل گشت. با اینهمه شعر در طی این آشوب وغوغای مشاجرات چندان مجالی برای عرض وجود نیافت. یك دوتن از شاعران معروف این عصر مثل گریفیوس (۱۶۶۴-۱۶۱۶) و سیله‌زیوس (۱۶۷۷-۱۶۲۴) هم از آیین پرتستان به‌کاتولیك برگشته بودند و ظاهراً آرامش روحانی را دررهایی از تجربهٔ فائوستی روح آلمانی یافته بودند. سیله‌زیوس مجموعهٔ اشعار مذهبی نشر کرد که لحن عرفانی

دارد، گریفیوس هم درام‌نویس بود و در پاره‌یی آثارش گـه‌گـاه نشانه‌هایی نیز از تأثیر شکسپیر یافته‌اند.[۷]

در تمام طول این‌قرن روی هم‌رفته‌هیچ اثری که ازحد ومرز آلمان بگذرد و درهمهٔ اروپا شهرت و قبولی حاصل کند به‌وجود نیامد. البته تعداد کسانی که داعیهٔ‌شاعری و نویسندگی داشتند کم نبود اما چیزی که آثار آنها را از وصول به‌اوج ابتکار و اصالت باز می‌داشت گرایش عمومی آنها بود به‌تقلید و تبعیت ازشیوه‌های‌فرانسوی. حتی زبان آلمانی درین دوره پربود از تعبیرات و ترکیبات فرانسوی. این‌زبان که در طی تحول طولانی خویش و بررغم تفاوت درلهجه‌های شرقی و غربی وشمالی و جنوبی خـود تـدریجاً تعدادی لغات بیگانـه (Fremdwörter) و الفاظ مستعار (Lehnwörter) از لاتینی و ایتالیائی و اسپانیائی و حتی عربی در آن راه یافته‌بود در این ایام به‌شدت از لغات و از طرز تعبیرات خاص فرانسویها گرانبار گشته بود. این غلبهٔ ذوق فرانسوی به‌جایی رسیده بود که بعضی نویسندگان از اینکه در آلمان تقریباً همه‌چیز از زندگی تا مرگ انسان دارد رنگ فرانسوی می گیرد اظهار تأسف می کردند و برخی با ابراز ناخرسندی خاطرنشان می کردند کـه «فرانسویها بینی زبان آلمانی را بریده‌اند و به‌جای‌آن بینی دیگری گذاشته‌اندکه اصلاً با گوش‌آن سازگار نیست»[۸] و بدینگونه این تقلیدگرایی، ادبیات آلمانی را به‌شدت درین ایام کم‌مایه کرد. حتی تا اواسط قرن هجدهم نیز این نفوذ فرانسوی ادبیات آلمان را تحت سیطرهٔ خویش داشت.

در پایان قرن هفدهم آنچه آلمان را بعد از تجربهٔ لوتری از لحاظ عقلی برای یك تجربهٔ فائوستی تـا حدی آمـاده کـرد تعلیم لایب‌نیتس (۱۷۱۶-۱۶۴۶) فیلسوف معروف بود که البته تأثیر آن تا یکدونسل بعد ظاهر نشد. شوق و علاقهٔ لایب‌نیتس به‌تمام رشته‌های مختلف معارف‌وعلوم یادآورجامعیت ارسطو وتا حد زیادی‌معرف اشتهای فائوستی در علم ودر زندگی بود. لایب‌نیتس نه فقط بزرگترین ریاضی‌دان عصر بلکه در عین‌حال فیلسوف بـزرگ، عالم الهی، لغت‌شناس ادیب، مـورخ و فیزیکدان هم بشمار می‌آمد و ظاهراً همین وسعت قلمرو تحقیقات بود کـه تصور

وجود یك نوع هماهنگی متافیزیکی و هندسی را در نظام عالم به‌ذهن وی القاء می کرد و او را وامی‌داشت تا در رفع تضادها بکوشد: در فلسفه روح و ماده رادر آنچه جوهر فرد (Monade) می خواند به‌هم درآمیزد، در الهیات خیروشر را در مصلحت وپیروی از خیراعلی (Optimus) آشتی دهد، و حتی در عالم سیاست هم بکوشد تا وحدت پرتستان و کاتولیك، وحدت آلمان، و نیل به‌یك صلح اروپائی‌را هم با طرح نقشه‌هایی ـ هرچند غالباً تخیل آمیز و دور از جنبهٔ عملی ـ ممکن سازد و در حالی که در پیرامون او تمام اروپا، و تمام دنیا درون فقرو رنج و جنگ غوطه می‌خورد با خوش‌بینی ساده‌لوحانه‌یی که شایستهٔ طنز نیشدار ولتر هم هست، بگوید دراین دنیا که بهترین عوالم‌ممکن است هرچه هست به‌بهترین‌وجه است[۹]. بااینهمه روح فائوستی آلمان که در لایب‌نیتس تجسم بالنسبه کاملی یافت در قرن وی البته نمی‌توانست تمام شوروشوق خود را تجلی دهد. ازین رو بود که خود لایب‌نیتس در پایان عمر متهم به‌الحاد شد و وقتی در هفتادسالگی در عزلتکدهٔ خویش جان داد نعش او را بدون هیچ تشریفات و همچون جنازهٔ یك راهزن به‌گورستان‌بردند.

در واقع آلمان درآن زمان بیش‌ازآن‌تحت سلطهٔ فرهنگ فرانسوی قرار داشت که بتواند یك دگرگونی‌بزرگ روحی‌را که لازمهٔ یك‌انقلاب‌فائوستی پیوندگسل باشد تحمل کند. این غلبهٔ روح فرانسوی در خود لایب‌نیتس هم تا حدی بود که او نیز جز آنچه به‌زبان لاتینی تصنیف کرد سایر آثارش را به‌فرانسوی نوشت. اما کسی که در دنبال تعقل‌گرائی فلسفی لایب‌نیتس کوشید تا سبك کلاسیك فرانسوی رابه‌عنوان میراث تعقل‌گرایی درذوق وادب‌توجیه‌کند، یوهان کریستف‌گوتشد ـ ۱۷۰۰) (۱۷۶۶ بودکه اولین آکادمی آلمان را به‌وجود آورد و در فرهنگ آلمانی در دهه‌های نخستین سدهٔ هجدهم تأثیر قابل ملاحظه‌یی برجای نهاد. وی شاعر و منتقد بود ودرزمینهٔ فن شعر، فن بلاغت، وزبان شناخت آثاری به‌وجودآورد امادرسخنوری سبك کلاسیك فرانسوی را به‌عنوان شیوه‌یی که مبتنی برعقل و ذوق است تبلیغ می کرد و با تعلیم او شهر لایپزیگ که وی درآنجا تدریس می کرد در واقع تبدیل به‌کانون نشر فرهنگ فرانسوی گشت. مثل بوالو (۱۷۱۱-۱۶۳۶) شاعر و نقاد فرانسوی که وی درحقیقت تعلیم او را دنبال می کرد حقیقت و زیبائی راموافق می‌یافت وخود او نیز در آثاری که به‌شیوهٔ راسین (۱۶۹۹-۱۶۳۹) شاعر فرانسوی

پرداخت همین مبادی و اصول کلاسیك فرانسوی را پیروی می کرد.

معهذا افراط در گرایش به‌این جاذبهٔ فرانسوی ناچار چنانکه انتظار می‌رفت منجر به‌عکس‌العمل شد و مشاجرات ادبی مفصلی پیش آورد که نقد ادبی را در آلمان قرن هجدهم در مسیر روشنی انداخت. البته فکر پیروی از قدماء و حتی از اسلوب فرانسوی در آلمان سابقه داشت و حتی هفتاد سالی قبل از ولادت گوتشد، یك شاعر و منتقد دیگر آلمان به‌نام مارتین‌اوپیتس (۱۶۳۹-۱۵۹۷) در رساله‌یی به‌نام فن شعر آلمانی (۱۶۲۴) آنرا به‌تأکید بیان کرده بود وحتی با آنکه ازافراط در استعمال الفاظ بیگانه درشعرجاری انتقاد کرده بود درشعرشیوهٔ سرایندگان فرانسوی خاصه رنسار (۱۵۸۵-۱۵۲۴) ومالرب (۱۶۲۸-۱۵۵۵) راستایش کرده‌بود واز اینها گذشته استعمال بعضی اوزان و قوالب را که غالباً مخصوص شعرفرانسوی بود در شعرآلمانی توصیه کرده بود. چنانکه شاگردش پاول فلمینگ (۱۶۴۰-۱۶۰۹) تقلید از سبك کلاسیك ایتالیایی را، و یك تن دیگر از پیروانش بنام گریفوس که پیش ازین ذکری از وی رفت رعایت قاعدهٔ «وحدت‌های سه‌گانه» را در نمایش‌نویسی توصیه کرده بودند. اما گوتشد که مبانی کلاسیك فرانسوی را براساس تعلیم بوالو ترویج می کرد در واقع سبك فرانسوی را در عالی‌ترین تجلی خویش به‌عنوان سرمشق ذوق ارائه می‌نمود.

اما در نیمهٔ قرن هجدهم حوادث و اوضاع اروپا دیگر برای دوام این نوع ادبیات طبقهٔ اشرافی چندان مساعد به‌نظر نمی‌رسید طبقهٔ متوسط که تدریجاً در آلمان ودر تمام اروپا داشت به‌روی کار می‌آمد با این سنت‌های راکد که دنیای طبقهٔ جدید اشراف راتثبیت وتحکیم می کرد نمی‌توانست چندان موافق باشد. با آنکه درهمین سالها ولتر (۱۷۷۸-۱۶۹۴) شاعر و فیلسوف فرانسوی از دربار درخشان فردریك بزرگ (۱۷۸۶-۱۷۱۲) پادشاه پروس «برتمام دنیای معنوی» [۱۰] آلمان فرمان می‌راند با وجود پیشرفت تدریجی طبقهٔ متوسط که اوج نهضت آن در «انقلاب کبیر» فرانسه تجلی یافت، درجامعهٔ آلمانی که ازدوران اتحادیه‌های هانزا رفته رفته مغلوب بورژوازی می‌شد، ادبیات جاری نمی‌توانست جزاز راه تقلید وتفنن، با این گونه سنت‌های طبقهٔ اشرافی فرانسه ارتباط داشته باشد. در واقع، این ایام نوبت جهش فائوستی برای آلمان

فرا رسیده بودو ورود به‌دنیای تازهٔ فائوست، با لذتها وعشرتهایی که مولود زندگی تازهٔ بورژوایی‌بود تدریجاً همهٔ‌اسباب‌دیگرش‌نیز آماده بود. آنچه مقدمات‌این جهش را مخصوصاً برای ذوق و روح آلمانی فراهم می‌آورد توجه به‌ادب انگلیسی بود که نیز درین هنگام رنگ آرمانهای طبقهٔ بورژوا را نشان می‌داد.

ازین‌رو وقتی در ۱۷۳۰ گوتشد رسالهٔ جستجوی یك فن شعر انتقادی خود را نشر کرد محیط ادبی آلمان نمی‌توانست آن را بدون عکس‌العمل بپذیرد و این عکس‌العمل چند سالی بعد از انتشار رسالهٔ گوتشد در طرز تلقی مخالفت‌آمیز «دومنتقد سویسی» ـ بودمر، و برای تین‌گرـ تجلی یافت. این رسالهٔ گوتشد مثل یك نوع مجموعهٔ قواعد بودکه نویسنده درآن می کوشید تا درباب ابداع هریك از فنون وانواع دستورهای لازم را براساس اقتضای عقل وذوق تبیین کند. درین رساله وی نشان می‌دادکه چون شعرتقلید طبیعت است و طبیعت هم امریست معقول و محتمل پس آنچه نا معقول و نامحتمل‌است باید از قلمروشعرحذف شود لزوم رعایت وحدتهای سه گانه را نیز وی از همین حقیقت‌نمائی استنباط می کرد. این لحن جزمی که گوتشد دربارهٔ فن شعروقواعد مربوط به‌شیوهٔ کلاسیك‌فرانسوی داشت طبعاً به‌وی اجازه نمی‌داد تا جز آنچه کلاسیك‌های فرانسوی آن را عقل (Raison) می‌خواندند امر دیگری را در شناخت نیك وبد شعر حاکم بشمرد اما یوهان یاکوب بودمر (۱۷۸۳-۱۶۹۸) ادیب و منتقد سویسی در ۱۷۴۰ رساله‌یی نوشت در باب امر شگفت‌انگیز (Wunderbare) و مدعی شد که آنچه مبتنی‌برامر شگفت‌انگیز باشد نیز شعرست هرچند در حوزهٔ محدود قلمروی که گوتشد و کلاسیك‌های فرانسوی شعر را بدان منحصر می‌سازند نگنجد و با مقیاس حقیقت‌نمائی وتوافق باقبول عقل پذیرفتنی نباشد. بودمرکه نسبت به‌شعرمیلتون (۱۶۰۸- ۱۶۷۴) شاعر معروف انگلیسی اعجاب و علاقهٔ وافر داشت و منظومهٔ بهشت گمشدهٔ او را هم به‌نثر آلمانی ترجمه کرده بود به‌این ویژگی اثر میلتون به‌عنوان جوهر واقعی شعر می‌نگریست و در شعر گرایش به‌تخیل را بیش از پای‌بندی به‌عقل و واقعیت مهم می‌دید. درین‌رسالهٔ خویش که عنوانش درباب امر شگفت‌انگیز در شعر بود وی‌مقیاس عقل و حقیقت‌نمائی را که گوتشدیگانه معیار ارزیابی شعراعلام می کرد مقیاسی نارسا شمرده‌بودو گوتشد این‌دعوی را ردکرد ومشاجره بالا گرفت. مشاجره

در واقع ناشی از تفاوت دیدگاه بود چرا که برای بودمر آنچه مطرح بود التذاذ و تمتع از شعر بود در صورتیکه گوتشد بیشتر نظر به‌جنبهٔ فنی داشت و در واقع نقدی هم که بودمر پیشنهاد می کرد نقد مبنی براحساسات بود که درمقابل آن گوتشد به‌نقد مبتنی برقواعد نظرداشت. یاکوب برای تین‌گر (۱۷۷۶-۱۷۰۱) منتقدسویسی دیگر نیز در این مشاجرات با بودمر همکاری کرد و این مشاجرات این اندیشه‌را ترویج کرد که نباید به‌بهانهٔ اقتضای قاعدهٔ عقلی تخیل شاعرانه را محدود کرد. در دنبال این مباحث تعدادی از پیروان مکتب گوتشد از جمله یوهان الیاس‌شلگل (۱۷۴۹-۱۷۱۹) نیز با پاره‌یی از اقوال منتقدان سویسی همداستان شدند اما چیزی که در این مشاجره تا حد زیادی به‌پیشبرد دعوی بودمر و برای تین‌گر کمك کرد، انتشارمنظومه‌یی از کلوپشتوك بود ـ به‌نام مسیح‌نامه (Der Messias) که تأثیرمیلتون را ارائه می کرد و بخش اول آن که دریك نشریهٔ متعلق به‌مکتب گوتشد چاپ شد (۱۷۴۸) نشان می‌داد که ادبیات آلمانی تصمیم دارداز پیروی فرانسویها دست‌بردارد و تخیل شاعرانه را ازپای‌بندی قواعد قراردادی شیوهٔ کلاسیك فرانسوی رهاسازد.

فریدریش‌گوتلیب کلوپشتوك (۱۸۰۳-۱۷۲۱) نخستین شاعر مهم آلمان در واقع همه‌چیز خودرا به‌تشویق بودمر، به‌تقلیدمیلتون، وبه‌تأویل‌گرایی عارفانه که‌مخصوصاً ناشی از تعالیم یك عارف قرن هفدهم، به‌نام یا کوب‌بومه (۱۶۲۴-۱۵۷۵) می‌شد، مدیون بود.[۱۱] مسیح‌نامهٔ اوعلی‌رغم‌بیانی‌یکنواخت که‌دارد، لحنی عرفانی واحساسی تند وقوی عرضه می‌دارد و اهمیت آن مخصوصاً ازین روست که معرف‌رهایی‌نبوغ آلمانی از تقلید شیوهٔ فرانسوی است. این رهایی یك نوع کوشش فائوستی روح آلمانی بود که لسینگ و ویلاند آن را دنبال کردند و در وجود گوته، آفرینندهٔ فائوست به‌عالی‌ترین تجلی خویش رسید.

با این جهش فائوستی خیره کننده، در طی قرنی که بین نیمهٔ دوم قرن‌هجدهم و نیمهٔ اول قرن نوزدهم گذشت آلمان نه فقط در زمینهٔ شعر و ادب بلکه نیز در قلمرو نقد و فلسفه وتمام انواع فعالیت‌های ذهنی افق‌های تازهٔ یك زندگی نشناخته را برروی تمام دنیای اروپا گشود. نه‌فقط با طلوع قرن نوزدهم در دنبال این‌جهش فائوستی دنیا ازحالت رکودیك وجود محض (Sein) بیرون‌آمد وبه‌تحرك‌مخصوص

صیرورت (Werden) تحول یافت بلکه ارزش‌های زندگی هم که به‌خاطر آنها فائوست رابطهٔ خود را با روح گذشتهٔ خویش قطع کرد مورد تجدیدنظر واقع گشت ووقتی این طرز تلقی در علوم مختلف هم راه یافت درهمه‌چیز نسبیت ودگرگونی قاعدهٔ کلی شد. معهذا آنچه می‌بایست در آخرین لحظهٔ مناسب راه را برای این انقلاب کلی در نیمهٔ اول قرن نوزدهم فراهم سازد روشنگری (Aufklärung) در نیمهٔ دوم قرن هجدهم بود که با کمك «تعقل گرایی انتقادی» خویش توانست در شناخت ادب به‌وسیلهٔ لسینگ، در شناخت هنر به‌وسیلهٔ وینکلمان، ودر شناخت فلسفه به‌وسیلهٔ کانت به‌تمام آنچه دغدغه‌های مربوط به‌انقلاب لوتری- در دورهٔ رنسانس و هومانیسم نیم‌بند آلمان- نیل بدان را برایش غیرممکن کرده بود دست بیابد.

بیشترینهٔ محققان، گوتفرید افرایم لسینگ (۱۷۸۱-۱۷۲۹) را همچون بنیانگذار نقد جدید در ادبیات آلمانی تلقی کرده‌اند. اما او در عین حال راه‌گشای تئاتر جدید و همچنین یك روشنگر (Aufklärer) به‌شیوهٔ ولترنیزهست. وی در دانشگاه لایپزیگ تربیت یافت اما به‌برلین رفت ودر آنجا به‌عنوان روزنامه‌نگار با چندتن از همقلمان دست به‌نشر نامه‌هایی درباب تازه‌ترین آثار ادبی زد که طی آنها طرفداران گوتشد و هواخواهان بودمر، هردو را سرجای خود نشاند. منظومهٔ «مسیح» اثر کلوپشتوك را اثری سست و کم‌مغز شمرد و لزوم توجه بیشتر به‌ترانه‌های عامیانه را گوشزد کرد. در طی یك نامه مدعی‌شد که شیکسپیر سرمشق واقعی برای هرنمایشنامه‌نویس است و نمایشنامه‌های کرنی که از آنها درآلمان تقلید می کنند چنان از روح آلمانی بیگانه است که ازین حیث حتی نمایش‌های تقلیدی عامیانه هم برآنها برتری دارد. از نویسندگان فرانسه فقط دیدرو (۱۷۸۴-۱۷۱۳) را می‌پسندید و نمایشنامهٔ میس-سارا سامپسون را ظاهراً تحت تأثیر نظریات او تصنیف کرد. چند اثر دیگر هم در زمینهٔ نمایشنامه دارد که ازهمه مهمتر عبارتست از ناتان خردمند -با یك رنگ آمیزی شرقی[۱۲]. گذشته ازین اثر، در بین آثاری که از فکر روشنگری و ولترمآبانهٔ لسینگ حکایت دارد مشاجراتی است که در اواخر عمر درباب مسأله معجزه داشت وچون طرز تفکر فلسفی ومنکرانهٔ او را اولیاء دین نپسندیدند ازاهل حکومت درخواستند تا او را درین باب وادار به‌سکوت کنند.

در بین آثار عمده‌یی که لسینگ در مسایل مربوط به‌نقد ادبی دارد از یك رسالهٔ اوموسوم به لائوکوئون، و ازمجموعهٔ مقالاتی موسوم به درام‌نامهٔ هامبورگ باید یاد کرد. آنچه در رسالهٔ لائوکوئون مطرح است بحث در باب ارتباط بین‌هنرهای تجسمی با شعرست و نویسنده بحث را از کلام وینکلمان هنرشناس معروف عصر خویش آغاز می کند که در گفتگو از یك تندیسهٔ معروف لائوکوئون ـ آنجا که یك هنرمند باستانی رم این کاهن تروائی را با فرزندان خویش در چنبرهٔ دو مار قوی در پیچ‌وتاب تصویر کرده است[۱۳] ـ می گوید «لائوکوئون مثل فیلوکتتس ـ آن پهلوان یونانی جنگ تروا که در اثری از سوفوکلس یونانی توصیف می‌شود ـ رنج می‌برد وبدبختی اونیز تا بدرون روح ما نفوذ می کند». در بحث از این‌دعوی وینکلمان، با توجه به‌گفتهٔ معروف هوراس رومی که نیز گفته بود «شعر شباهت‌به‌نقاشی دارد» لسینگ مسألهٔ شباهت و ارتباط بین شعر و نقاشی را مطرح می کندو در آن به‌بحث می‌پردازد و در دنبالهٔ بررسی و تحقیقی طولانی به‌این نتیجه می‌رسد که آنچه به‌وسیلهٔ هنر مجسمه‌ساز و نقاش بیان می‌شود به‌پای شعر نمی‌رسد و همان اندازه که زندگی در پردهٔ نقاشی متوقف ومحصورنمی‌ماند شعرهم در تعبیراحساس ازصنعت‌نقاشی و هنر تجسمی جلو می‌افتد چرا که برخلاف مجسمه‌سازی و نقاشی که‌جوهرآنها تصویر و توصیف است، شعر جوهرش عبارتست از عمل. به‌علاوه پیکرهٔ لائوکوئون تجسم و تصویر فکر و احساس هست اما تجسمی است که معرف یك لحظهٔ سکون و رکودست و البته با احساس واقعی که حرکت و عمل با آن همره است تفاوت دارد و شعر در واقع از هرگونه هنر تجسمی برترست. لسینگ تندیسهٔ لائوکوئون را با شعری که ویرژیل شاعر رومی دربیان احوال این پدرتیره‌روز در حماسهٔ معروف «انه‌ئید» آورده است مقایسه می کند و نشان می‌دهد که شعر «عمل» را در عین حرکت آن توصیف می کند و طبعاً جاندارترست اما نقاشی و پیکرسازی فقط یك لحظه از«عمل» را تجسم می‌دهد والبته روح ندارد وبدینگونه این‌دورا نمی‌توان شبیه دانست. بدینگونه با نشان دادن این نکته که جوهر شعر تصویر و تجسم نیست حرکت و عمل است، لسینگ راه را برای رهروان شیوهٔ طوفان و طغیان (Sturm und Drang=)، و پیشروان رمانتیسم آلمانی هموار کرد. گوته دربارهٔ این رسالهٔ وی گفته بود «که وقتی این کتاب آمد تمام نقدهای پیش‌از

آن، مثل یک لباس کهنه و فرسوده، دور انداخته شد». معهذا کتاب لسینگ امروز دیگر از جهت نتایجی که وی در طی بحث بدان رسیده است اهمیت ندارد فقط اهمیتش از آن روست که استدلالی دقیق و روشن را در یک مسألهٔ مربوط به‌نقد و زیباشناسی دنبال کرده است.

انتقادهای تندی که لسینگ از تراژدی فرانسوی می کرد پادشاه پروس را که هنوز به‌شدت تحت نفوذ ولتر واقع بود از وی ناراضی ساخت و وی ناچار به‌هامبورگ رفت و آنجا به‌نقد نمایشنامه‌هایی پرداخت که در تئاتر ملی هامبورگ به‌نمایش در می آمد. مجموعهٔ همین نقدها بود که «درام‌نامهٔ هامبورگ» وی‌را به‌وجود آورد و آن، از مهمترین آثار لسینگ درزمینهٔ نقد ادبی بشمار می آید. لسینگ در طی دو سال اقامت در هامبورگ کوشید تا به‌عنوان نویسنده و منتقد یک تئاتر ملی واقعی برای آلمان به‌وجود آورد اما وقتی تجربه به‌وی نشان داد که اول باید ملت آلمانی وجود داشته باشد تا برای آن یک تئاتر ملی به‌وجود آید با خشم و تأسف کار خود را ترک گفت چرا که آلمان هنوز تا نیل به‌عنوان ملتی واحد فاصلهٔ زیاد داشت. بدون شک انتقادهایی که وی درطی این مقالات از تراژدی فرانسوی می کرد به‌هیچوجه ناشی از تعصب ضد فرانسه نبود بلکه بیشتر از آن جهت بود که آنچه در آن‌زمان در هامبورگ و همه‌جا اجرا می‌شد، فرانسوی بود، درصورتیکه درنظر لسینگ کمال مطلوب تئاتر در آثار شکسپیر و درام‌های یونانی تجسم یافته بود. وی شکسپیر و یونانیان را همچون دو آینهٔ صاف و زدوده که طبیعت واقعی را ارائه می کنند تلقی می کرد. دربارهٔ لذتی که از تراژدی حاصل می‌شود خاطرنشان می کرد که آن بهیچوجه، آنگونه که کرنی ادعا دارد، ناشی از تعلیم اخلاقی آن نیست بلکه‌ناشی است از همدلی و همدردیی که در ما ایجاد می کند و بس. دربارهٔ آراء و عقاید ارسطو خاطرنشان می کند که شکسپیر خیلی بهتر از کرنی و کلاسیک‌های فرانسوی رموز مربوط به‌تراژدی را ـ آنگونه که درفن شعر ارسطو آمده است ـ درک کرده است. طرفه آنست که بررغم تحسین و اعجابی که لسینگ نسبت به‌شکسپیر دارد باز سنت‌های یونانی را اهمیت بسیار می‌دهد و حتی فن شعر ارسطو را مثل هندسهٔ اقلیدس عاری از خطا می‌داند، جز آنکه اصرار دارد نشان دهد کلاسیک‌های فرانسوی کلام او را درست درک ننموده‌اند و آن را چنانکه باید تفسیر نکرده‌اند.

به‌این طریق نه‌گرایش به‌درام شکسپیر، نزد لسینگ درحکم نفی سنت یونانی ونقد ارسطویی بودنه‌معارضه بانفوذ تراژدی فرانسوی مستلزم‌طرد کلی فرهنگ فرانسوی می‌شد.

برای نسلی که لسینگ معرف کمال مطلوب آن محسوب می‌شد یونان وطن واقعی فرهنگ جدید اروپا به‌شمار می‌آمد و این احساس درایتالیا، فرانسه، وانگلستان‌هم درین زمان دربین اروپاییها غلبه داشت اما عالی‌ترین ترجمان آن درتمام اروپا یك هنردوست باستانشناس آلمانی بود به‌نام یوهان یواخیم وینکلمان (۱۷۶۸-۱۷۱۷). وی از خانواده‌یی فقیر بود و در اوایل حال یك چند به‌کار تعلیم پرداخت اماعشق به‌فرهنگ و هنر باستانی اورا به‌ایتالیا کشانید و به‌باستانشناسی وهنر علاقمند کرد. انتشار یك‌رسالهٔ اودرباب تقلید آثار یونانی سبب شدکه پادشاه لهستان مقرریی‌برای او تعیین‌کند تا مطالعات خود را در رم دنبال نماید. چند رسالهٔ او درباب‌حفریات هرکولانوم وپمپئی حاصل تحقیقات باستانشناسی را درین زمینه در دسترس فضلا قرارداد. دراواخر عمر کتاب معروف خود راموسوم به «تاریخ هنردرنزدپیشینیان» نوشت (۱۷۶۶) ودوسال بعد به‌وینه رفت وماری‌ترز ملکهٔ اتریش درحق وی‌محبت بسیار کرد و هدایایی قیمتی به‌او داد. هنگام عزیمت به‌آلمان به‌دست همسفری که در نشانهای طلای وی طمع کرده بود دربین راه دریك مهمانخانه در شهر تریسته کشته شد. خبر مرگ وی برای دوستداران هنر به‌قدری تأسف‌انگیز بود که گوته یك‌جا ضمن صحبت از آن می‌گویدکه من هنوز جایی را که این خبر به‌من‌رسید در خاطر دارم، خبر مثل صاعقه‌یی بودکه در یك آسمان روشن فرود آید. برای وینکلمان‌که تحقیق و مطالعه درفرهنگ و هنر یونانی شغل عمده‌اش بود یونان‌یك معجزهٔ استثنایی وبی‌همتا بودکه همواره می‌بایست درعالم هنر سرمشق واقعی‌تلقی گردد. معهذا آنچه مورد نظر وی بود این نبودکه باید یونان را تقلیدکرد بلکه وی معتقد بودکه می‌بایست در روح یونان نفوذ کرد و دیگر بار آن اوضاع و احوال را که درگذشته موجب‌پیدایش فرهنگ یونان‌گشته بود دوباره احیاء کرد. به‌همین سبب وی در «تاریخ هنر» که در واقع شاهکار اوست نه‌فقط تاریخ هنر یونانی را عرضه‌کرد بلکه درعین‌حال‌کوشید تا آنچه را به‌نظر وی اساس هنر یونانی است

نشان دهد. اهمیت کتاب مخصوصاً در همین نکته بود که وی از آنچه جوهر هنر یونانی بود، و از تأثیری که این هنر در کمال مطلوب دنیای باستانی داشت تصویری دقیق ارائه می کرد. وینکلمان به‌هنرمند توصیه می کرد که ذوق درست را می بایست بی هیچ واسطه‌یی از سرچشمهٔ آن جستجو کرد، یعنی از هنر باستانی؛ و به‌عقیدهٔ وی این‌همان کاری بود که کسانی چون میکل آنجلو، رافائل و نیکلا پوسن‌هم کرده بودند. درین کتاب وی روح پرتوان یونانی وزیبایی آرمانی آثار هنری آنها را ستایش کرد و آنها را حتی «برتر از اصل طبیعت» شمرد چرا که به‌اعتقاد وی هنرمندان همواره نوع کامل (urbild =) را که درعین حال با آنچه اقتضای عقل وادراك انسانی‌است موافقت دارد‌سرمشق می گرفته‌اند و بدینگونه رموز مربوط به‌زوایا وخطوط اشکال را هنرمند آن‌گونه‌که از بررسی آثار هنرمندان باستانی می‌تواند درك کند از بررسی اصل طبیعت نمی‌تواند. باری کتاب وینکلمان با آنکه متضمن بعضی عقاید و آراء نادر یا محتاج اصلاح و تصحیح بود به‌سبب شیوهٔ بیان پرقدرت و مخصوصاً به‌خاطر توصیف‌های دقیقی کـه از آثار هنری داشت فوق‌العاده دلپذیر واقع شد و شهرت بسیار یـافت. چنانکه لسینگ‌هم که رسالهٔ لائوکوئون را از نقد یك کلام وینکلمان دریکی از آثار نخستین وی آغاز کرده بود این کتاب را با شوق‌وتحسین بسیار خواند.

باری در بحبوحهٔ شوق و هیجان که آلمان لسینگ و وینکلمان؛ به‌هنر و فـرهنگ یونانی نشان می‌داد نسبت به‌تراژدی فرانسوی که نقادان کلاسیك فرانسه آن را برمبنای اصول ارسطویی مبتنی می‌شمردند روی خوشی نشان نمی‌داد. معهذا نفی تراژدی فرانسه در آلمان این زمان به‌هیچوجه مانع از قبول آنچه دیدرو درباب درام عرضه کرد، یا آنچه مونتسکیو درباب روابط بین آداب و رسوم با محیط و اقلیم بیان می کرد، ومخصوصاً آنچه ژان‌ژاك روسو در لزوم بازگشت به‌طبیعت تعلیم می‌نمود نبود و این‌همه درافکار و آراء هردر منتقد و متفکر معروف‌منعکس شد‌که افکار و آراء و زمینهٔ یك نهضت ادبی تازه‌هم شد: نهضت طوفان و طغیان.

یوهان‌گوتفرید فن هردر (۱۸۰۳-۱۷۴۴) درپروس شرقی به‌دنیا آمـد و در کونیگسبرگ یك‌چند نزدکانت تلمذ کرد و ازتأثیر کلام او بودکه به‌جغرافیا ومردم‌

شناسی علاقه یافت چنانکه از دوستی با یوهان گئورگ‌هامان (۱۷۸۸-۱۷۳۰)- یك فیلسوف عارف‌مسلك عصر- علاقه به‌شعر و نقادی‌را آموخت. هردر بعدها به‌ریگا رفت و در آنجا یك چند مربی و واعظ کلیسا بود لیکن چندی بعد از آن کاردست کشید و به‌مسافرت پرداخت. در بازگشت با گوته دوستی گزید و در او تأثیر بسیار کرد. در اواخر عمر نیز نویسندگان جوان و رمانتیك با وی ارتباط یافتند و ازوی چیزها آموختند. از آنجمله آراء هردر در باب فلسفهٔ تاریخ، گرایش او به‌قرون وسطی، علاقهٔ او به‌شرق ومطالعات تطبیقی، توجه او به‌طبیعت وفطرت و شوقی که نسبت به‌ترانه‌های عامیانه نشان می‌داد، به‌علاوه این نکته که وی شعر را همچون‌یك عامل مهم تربیتی تلقی می‌کرد درکسانی مثل‌برادران شلگل، هولدرلین، نووالیس، شلایرماخر، و دیگران تأثیر بخشید. آثار او غالباً مقالات پراکنده و کوتاه وبلندی است درمسایل مختلف ادبی و فلسفی ازبحث درباب بنیاد زبان و ترانه‌های‌عامیانه گرفته تابررسی درباب فلسفهٔ تاریخ، که وی آنها را به‌صورت کتاب نشر کرده‌است. به‌علاوه یادداشتهای مسافرت او نیز جالب است و مجموعهٔ این آثار معرف‌تفکری تازه، عمیق، وابتکاریست که مخصوصاً ازلحاظ نقد ادبی فواید بسیاری را متضمن است. ازجمله دریك‌رشته تحقیقات انتقادی راجع به‌ادبیات‌آلمان به‌شاعران‌معاصر توصیه می‌کند که مادهٔ الهام خویش را درتاریخ گذشته بجویند، در رسالهٔ دیگر که شامل یادداشتهای پراکنده نقادی است لسینگ ووینکلمان را سرزنش می‌کند که درحق یونانیان به‌عبث مبالغه کرده‌اند و اینکه آنها پنداشته‌اند که آن قوم سرمشق ابدی برای ذوق وقریحهٔ انسانی بشمارند سخنی گزافه است. دریادداشتهای‌مسافرت نسبت به‌فرانسه وفرهنگ آن سخنان طعن‌آمیز دارد. از جمله می‌گوید دورهٔ فرانسه به‌سر آمده است و از قرن لوئی چهاردهم دیگر نشانی نمانده است و می‌پرسد که تازه درهمان قرن لوئی چهاردهم نیز چه چیز اصیل و ابتکاری وجود داشت؟ اکثر هوشمندان عصر تحت تأثیر اسپانیا و ایتالیا بودند و در زمان ریشلیوهم مجامع ادبی غالباً از مضامین خارجی الهام می‌گرفتند. درباب ترانه‌های عامیانه خاطرنشان می‌کند که درآغاز حال شعر همه‌جا به‌شیوهٔ همین ترانه‌های عامیانه بوده است هومیروس مثل‌شاعران امروز دریك‌گوشهٔ خلوت‌نمی‌نشسته است‌تا موافق‌سنت‌های ارسطویی شعر بسازد بلکه آنچه را می‌شنیده است و آنچه را در زندگی به‌تجربه

درمی‌یافته است به‌شعر درمی‌آورده است. درباب مجموعهٔ معروف «ترانه‌های اوسیان» که امروز محققان آنهمه را از مجعولات ماکفرسن می‌دانند هردر که مثل معاصران خویش آنها را آنگونه که ناشر مدعی بود از مقوله اشعار اصیل عامیانه تلقی می‌کرد شوق و تحسین فوق‌العاده نشان می‌داد. در فلسفهٔ تاریخ معتقد بود که اندیشه و زندگی انسان، مثل آداب و رسوم اقوام بشری، با نظام عالم و با اقتضای احوال جغرافیایی مناسبت دارد و برخلاف آنچه بعضی می‌پندارند تمدنهای گذشتهٔ انسانی از بین نمی‌رود بلکه از نسلی به‌نسل دیگر و از قومی به‌قوم دیگر انتقال می‌یابد و نباید تمدن و فرهنگ شرقی را درقیاس با یونان و رم کم اهمیت شمرد. ظاهراً توجه به‌اقتضای احوال ومحیط است که او را وامی‌دارد تا شوق وعلاقه‌یی را که وینکلمان و لسینگ نسبت به‌یونان دارند اغراق‌آمیز بیابد، واز جمله درباب درام شکسپیر واینکه وحدت عمل و سایر وحدتها دراین درام اهمیت ندارد، خاطر-نشان می‌کند که این امرازاقتضای محیط شکسپیر و محیط داستانهای اوست. چون سادگی حوادث تراژدیهای یونانی که وحدت عمل را درآنها اقتضا دارد ناشی از اینست که تراژدیهای یونانی بازماندهٔ مراسم و آداب دینی آن قوم است و به‌همین سبب همین سادگی آنها را به‌طبیعت و واقعیت نزدیك نگه می‌دارد. اما تراژدی فرانسوی که‌کار یونانیان را تقلید می‌کند چون بنایش براقتضای طبیعت نیست نمی-تواند اصیل و جالب باشد درصورتیکه آنچه در درام شکسپیر می‌آید حوادث زندگی است، آن‌هم حوادث زندگی مردم شمال اروپا که به مراتب پرتحرك‌تر، پیچیده‌تر، و مبهم‌تر از حوادث زندگی مردم یونان است و ازین رو آنچه شکسپیر به‌روی صحنه می‌آورد یك زندگی ساده نیست تا بتوان مثل آنچه منشأ درام یونانی قدیم است از آن انتظار «وحدت عمل» داشت. بدینگونه درنزد هردر بین شکسپیر و هومیروس ازین حیث اشتراك و توافق هست که هردو به‌طبیعت نزدیکند اما وی درعین حال مثل ژان‌ژاك روسو علاقهٔ به‌طبیعت را مستلزم تسلیم به‌ندای فطرت و به‌آنچه احساس قلبی می‌خوانند می‌داند و آنچه گوته می‌گوید که احساس همه چیزست (Gefüzl ist alles) در واقع‌تعبیری است ازین تعلیم، که مجموع‌ویژگی-های آن بیش از هرچیز با رمانتیسم سازگاری داشت و در عین‌حال زمینهٔ اصلی یك نهضت بیدوام قبل از رمانتیك شد که نزد ما به‌نام نهضت «طوفان و طغیان»

(Sturm und Drang) معروفست، هرچند درصحت این تسمیه ظاهراً جای تأمل‌هم هست.[۱۴]

این نهضت که بانی آن هردر بود نام خود را از نمایشنامه‌یی به‌همین عنوان اثر فریدریش ماکسی‌میلیان فن‌کلینگر (۱۸۳۲-۱۷۵۲) گرفت اما روح محرك آن در واقع گوته بود که در آن ایام کلینگر را نیز درتحت حمایت خویش داشت و شیلر را هم بدان جلب کرد. هدف نهضت که بین ۱۷۷۰ تا ۱۷۸۰ دوام داشت عصیان‌در مقابل قراردادها و اصول جاری بود، مخصوصاً درمقابل روح روشنگری عصر که در لسینگ تجسم می‌یافت و روح کلاسی سیسم کـه کلوپشتوك مظهر آن به‌شمار می‌آمد. البته میراث کلوپشتوك در گوتنیگن مخصوصاً به‌وسیلهٔ دسته‌یی از شاعران جوان، به‌نام انجمن بیشه (Hainbund) دنبال شد که محرك آنها شوق وطن‌پرستی و علاقهٔ مذهبی و قـومی بود و در بین آنها کسانی چون یـوهان هاینریش‌فوس (۱۸۲۶-۱۷۵۱) وگوتفرید آوگوست‌بورگر (۱۷۹۴-۱۷۴۷) از پیشروان رمانتیك به‌شمارند. اما نهضت طوفان و طغیان که واکنش شدید یکدسته شاعران جوان‌بود درمقابل آنچه نزد سالخوردگان محترم شمرده می‌شد مخصوصاً در فرانکفورت و اشتراسبورگ به‌اوج رسید و البته وقتی باگذشت سالیان جوانان سالخورده‌ترشدند آن تندرویها را ترك کردند و به‌اعتدال گرائیدند. معهذا دربین آثاری کـه در این سالهای طوفان و طغیان بـه‌وجود آمد نمایشنامهٔ اگمنت و نمایشنامهٔ گـوتز فن‌-برلی‌شین‌گن وداستان ورتر اثرگوته، وهمچنین نمایشنامه‌های‌رهزنان وتوطئه‌فیسکو اثـر شیلر معرف اصالتی خاص است. از ویژگی‌های این دوران شور وهیجان‌که شایدآن را بیشتر بایدیك نوع سبك و اسلوب شمرد تایك نوع نهضت،عصیانگری درمقابل اصول جزمی بودکه اعتقاد به‌تأثیر محیط به‌رهبران نهضت دستاویزی می‌-داد تا درباب قطعیت هرنوع قاعده‌یی اظهار تردید کنند. یك ویژگی دیگر علاقـه به‌طبیعت‌بودکه اعتقاد به‌نوعی وحدت‌وجود غالب این جوانان را به‌قبول امری‌که ورای تعقل باشد می‌کشانید. در پیدایش مجموع این اندیشه‌ها غیر از تعلیم هردر و هامـان، سخنان ژان‌ژاك روسو، مونتسکیو، دیدرو، شافتسبوری و اسپی‌نوزا نیز تأثیر داشت و با اینهمه جوانان منسوب به‌این گروه از تمام این عـوامل خارجی

می‌خواستند برای ایجاد یك جریان فکر ملی استفاده کنند. اما جنبهٔ فردگرایی، و مخصوصاً جنبهٔ ذهن‌گرایی که در مجموع تفکر اینان به‌طور بارزی هویدا بودانتشار این‌گونه سخنان را در دوره‌یی که تمایلات جامعه‌گرایی درحال شکفتن بود مانع می‌آمد وچند سالی بعدبنیانگذاران آن که در جوانی کوشیده بودند تا اکثراحوال و شرایط اجتماعی‌عصر رابه‌باد طعن وانتقادگیرند‌با احساس مسؤولیت‌های‌اجتماعی از این شوروهیجان افراطی به‌سوی‌نوعی‌اعتدال گرائیدند وبه‌دوران فکری معتدلی قدم نهادند‌که منتقدان آن‌را دورهٔ کلاسیك می‌خوانند. معهذا هیچ‌یك از‌ین‌رهروان دنیای طوفان و طغیان از این عقیدهٔ سابق که نقد ادبی می‌بایست در هرحال اثر هنری را به‌عنوان تجلی و تجسم فرهنگ یك عصر تلقی کند دست برنداشتند.[۱۵]

اما مکتب کلاسیك آلمانی نیز خودمثل همین نهضت‌طوفان و طغیان یك تجلی دیگر از روح آرمان‌جویی آلمانی بودکه در آن بین‌تعقل‌گرایی روشنگران وذهنیت‌گرایی اصحاب طوفان وطغیان نوعی تلفیق‌به‌وجود آمده بود.[۱۶] لیکن برخلاف آن دوره که هنرمندان وشاعران بیشتر به‌انگلستان واروپای شمالی نظر داشتنددر دوران کلاسیك نظرها به‌اروپای جنوبی و یونان دوخته شد چنانکه غیر از ویلاند (۱۸۱۳-۱۷۳۳) و فریدریش هولدرلین (۱۸۴۳-۱۷۷۰) که یونان‌گرای واقعی بودند، هم نمایشنامهٔ ایفی‌گنی در تورید، را گوته از یونان باستانی الهام یافت و هم‌شیلر به‌بعضی آثار اوری‌پیدس یونانی علاقه نشان داد. یك عامل مؤثر عمده‌هم درپرورش مبانی این مکتب عبارت بود از آراء کانت، و مخصوصاً آنچه وی‌در کتاب نقدعقل عملی و نقد داوری آورده بود. در واقع آنچه شیلر را به‌جادهٔ کلاسی‌سیسم راه نمودتعلیم کانت بود و در آراء او نیز چیزی که زمینهٔ مکتب کلاسیك را به‌ذهن شیلرالقاء می کرد نه‌فقط این مسأله بودکه امرقاطع (Kategorlsche Iimperativ) وجدان به‌ـ شاعر اجازه نمی‌دهدکه بیرون از حوزهٔ تکلیف اخلاقی برای خود آزادی قایل باشد بلکه‌نیزاین‌نکته‌که زیبایی‌وهنر با مفهوم‌غائیت بی‌غایت-Zweckmässigkeit) (ohne zweck ملازمه دارد و در کار شاعرسودمندی نباید ملحوظ باشد، این‌اندیشه را به‌شیلر القاء می‌نمود که گریز از نظم و قاعده آنگونه‌که در دورهٔ طوفان و طغیان شعار شاعران‌بود با فطرت وطبیعت مغایرت دارد. با اینهمه شعر وهنرفعالیتی

آزاد و ورای هدف‌های سودجویانه‌دارداما این نکته درعین‌حال مانع از آن نیست که طبیعت برای هنرهم قواعدی داشته باشدکـه آن قواعدرابوسیلهٔ نوابغ برهنر تحمیل می کند، و از همین روست که باید به آنچه یونانیان باستانی به‌عنوان استادان ابدی درباب این قواعد گفته‌اند توجه کرد.

معهذا کلاسی‌سیسم آلمان که مخصوصاً در نزد شیلر و گـوته به‌اوج کمال خویش می‌توانست نایل آید در حقیقت بیشتر یك گرایش نظری بود تا یك مکتب عملی، و آن نیز با مرگ شیلر زمینهٔ نظری خود را تقریباً از دست داد. به‌علاوه بـا تجلی روح فائوستی که مخصوصاً با ظهور رمانتیسم مقارن بود مسایل نظری مربوط به‌ـ نقد ادبی درخط تازه‌یی افتاد. هرچند گوتهٔ پیرـ پدر فائوستـ دربن زمان که اوج عصر گوته (Gothezeit) به‌شمار می آمدرمانتیسم رانوعی‌بیماری می‌یافت وسلامت را عبارت می‌دید از کلاسی‌سیسم.[۱۷] با اینهمه رمانتیسم لامحاله آنگونه کـه طغیان فائوستی روح آلمانی را ارائه می کرداز قدرت‌وسلامت یك روح طغیانگر نیزحکایت داشت. این طغیان فائوستی در بیرون از قلمرو ادبیات هم نوعی گرایش رمانتیك به‌وجود آورد: درفلسفه مخصوصاً با تعلیم هگل، ودرموسیقی مخصوصاً بـا ظهور بتهوفن. به‌علاوه درعین آنکه نخستین موج این‌نهضت مقارن همین ایام درانگلستان درگرفت فقط درآلمان‌بود که به‌صورت یك طغیان، یك انقلاب فائوستی، درآمد. درآلمان نیز هرچند طلیعهٔ آن دربرلین در آثار واکنرودر، وتیك ظاهر شد فعالیت آن به‌عنوان یك جمعیت ادبی درشهر «ینا» بنیان گرفت، که درحدود سالهای ۱۷۹۰ شیلر، فیخته، و شلینگك درآنجا تدریس می کردند و نوالیس و برادران شلگل نیز آنجا می‌زیستند. اجتماع تعدادی شاعر، منتقد، و فیلسوف درینجا سبب شد که این رمانتیك‌های پیشین فرصتی پیدا کنند تا مباحث تازه‌یی در زمینهٔ نقد ادبـی مطرح کنند. در پیدایش مکتب تازه، البته تأثیر عرفان بومر، وحدت وجود اسپی‌نوزا، طبیعت‌گرایی ژان‌ژاك روسو، و حتی شور وهیجان گوتهٔ عصر طوفان وجهش‌قابل ملاحظه بود. دربین کسانی که روح رمانتیك ایـن دوره را نشان می‌دهند نوالیس (۱۸۰۱-۱۷۷۲)، و شلایر ماخر (۱۸۴۳-۱۷۶۸) درخور ذکرند که با شلینگك (۱۸۵۴-۱۷۷۵)، فریدریش شلگل (۱۸۲۹-۱۷۷۲) و برادرش اوگوست ویلهلم

(۱۸۴۵-۱۷۶۷) گروه رمانتیک‌های پیشین را به‌وجود آوردند. معهذا از اوایل قرن نوزدهم که مرگ و تفرقه تدریجاً یاران را جدا کرد یکدسته رمانتیک دیگر در هایدلبرگ پدید آمدند که نقادان آنها را «رمانتیک‌های جوان» می‌خوانند و آنها مخصوصاً به‌خاطر علاقه‌یی که به‌ترانه‌ها و قصه‌های عامیانه دارند مشهورند ودربین آنها برنتانو (۱۸۴۲-۱۷۷۸)، گورس (۱۸۴۸-۱۷۷۶)، یاکوب گریم (۱۸۶۳-۱۷۸۵) و برادرش ویلهلم گریم (۱۸۵۹-۱۷۸۶) مخصوصاً درخور ذکرند. چنانکه درسایر شهرهای آلمان نیز تدریجاً رمانتیسم رواج یافت و تعدادی از داستان‌نویسان مثل ایشندرف (۱۸۵۷-۱۷۸۸) کلایست (۱۸۱۱-۱۷۷۷) و هوفمان (۱۸۲۲-۱۷۷۶) از آنجمله نام و آوازهٔ بسیار یافتند.

عقاید وافکاری که رمانتیک‌ها در زمینهٔ نقد ادبی نشر و ترویج کردند روی‌هم رفته به‌مکتب آنها صبغهٔ فلسفی و انتقادی قابل ملاحظه‌یی می‌داد. این عقاید وافکار بیشتر مشتمل بود براعتقاد به‌نسبی‌بودن زیبایی و هنر، تأکید در وحدت وهمانندی شعر درنزد تمام اقوام عالم، اصرار در برتری احساسات قلبی برسایر قوای ذهنی، توجه به‌عنصر عامیانه و جهات مشترک دربین اشعار اقوام مختلف، اعتقاد به‌رابطهٔ بین شعر و موسیقی و ضرورت رهایی از قیود سنت‌ها درشعر. به‌علاوه آنها به‌جای علاقه‌یی که تراژدی‌نویسان فرانسوی به‌کمال مطلوب دنیای شرک نشان می‌دادند به‌دنیای مسیحی، به‌احوال شوالیه‌های قرون وسطی توجه نشان می‌دادند وهمین نکته بود که مخصوصاً آنها را شایستهٔ عنوان رمانتیک می‌کرد. مکتب رمانتیک آلمانی مخصوصاً ازجهت فعالیتی که درزمینهٔ نقد ادبی به‌خرج داد درتاریخ ادبیات اروپایی اهمیت دارد ودرین زمینه می‌بایست از بین رمانتیک‌های پیشین نام فریدریش شلگل، و از بین رمانتیک‌های جوانتر نام یوزف گورس را درینجا ذکر کرد.

فریدریش فن شلگل که پنجسالی از برادرش آوگوست ویلهلم کهتر بود بیش ازاو روح رمانتیک عصر را مجسم می کرد و هرچند برادر بزرگتر به‌جهات مختلف از جمله اعتدال‌گرایی و طول عمری بیشتر- بیش از او توانست در افکار و عقاید نفوذ کند اما اقوال وآراء او غالباً ازفریدریش الهام می‌یافت ودربعضی موارد فقط تفسیر وتبیین‌همان آراء بود.[۱۸] البته برادربزرگترنه‌فقط در ترجمهٔ آثار شکسپیر و

تعدادی از شاعران اروپایی توفیق قابل ملاحظه‌یی یافت بلکه در نشر مبادی رمانتیسم درفرانسه نیز از طریق روابطی که با مادام دواستال داشت تأثیر بسیار کرد. به‌علاوه زوجهٔ او کارولین نیز که بیوهٔ یك صاحب‌منصب پزشك بود و بعدها هم از شلگل جدا شد و به‌ازدواج شلینگ درآمد وی را یاریهای بسیار می کرد.[۱۹] خود او که بعدها به‌ادبیات سنسکریت علاقه یافت ودر عین حال مباحث مربوط به‌نقد ادبی را همچنان دنبال می کرد جنبهٔ آرام یك روح رمانتیك را ارائه می نمود. درصورتیکه فریدریش که اصالت و ابتکاری بیشتر ونیز شوروعلاقه‌یی افزونتر داشت با زن خویش دوروته دختر مندلسن که او نیز شاعر و نویسنده بود و آثارش را به‌امضای شوهرش نشر کرد، معرف جنبهٔ شوروهیجان روح رمانتیك بود. فریدریش نیز مثل برادربزرگتر به‌سانسکریت علاقه پیدا کرد اما گرایش او به‌آیین کاتولیك موجب کاهش اعتبارش درنزد پروتستانها شد و این نیز از اسبابی بود که وی را از اینکه به‌قدر برادرش در افکار معاصران تأثیر کند بازداشت. درشور شاعرانه البته وی از برادر قویتر بود لیکن نقد رمانتیك درعین آنکه بیشتر از افکار و الهامات وی مایه می یافت، به‌سعی و شوق هردوان توسعه و رواج تام یافت.

این نقد که مخصوصاً از نفوذ تعلیم هردر متأثر بود می کوشید تا دربررسی آثار ادبی، به‌خود آن آثار اکتفا نکند بلکه مخصوصاً به‌محیطی که این آثار درآن به‌وجود آمده است توجه کند و به‌این نکته که این آثار در مجموع جریان تاریخ چه جایی دارند[۲۰]. همکاری دوبرادر درمجله‌یی به‌نام آتنه (Athenaum) آغاز شد که آنها با کمك یکدیگر و با همکاری دوستان رمانتیك «ینا» ــ از جمله فیخته، شلینگ، شلایرماخر، ونوالیس ــ بنیاد کردند (۱۷۹۸). این مجله همان «کارگاه فریدریش شلگل» بود که به‌تعبیر «گوته»[۲۱] از آن اکسیژن بیرون می آمد ــ یعنی عامل احتراق. تمام شور وهیجان آتشین مجله‌هم که این عامل احتراق از آن صادر می‌شد در واقع از روح رمانتیك فریدریش به‌وجود می آمد و هرچند در ۱۸۰۱ مجله در دنبال پاره‌یی اختلاف نظرها تعطیل گشت، نوالیس در همانسال مرد، و رمانتیك‌های پیشین از هم‌جدایی گزیدند اما روح رمانتیك که در این ایام معرف یك طغیان فائوستی تازه در اندیشهٔ آلمانی بود ادامه یافت وبازدرتعلیم برادران شلگل همچنان به‌صورت نوعی نقد فلسفی دنبال شد. لیکن اصول عمدهٔ این نقد فلسفی بیشتر، و با حدت و

عمقی فزونتر درنوشته‌های فـریدریش شلگل منعکس شد که او را بـاید بانی نقد رمانتیك خواند. دراین نوشته‌ها که غیر از مقالات، و کتابها، شامل سخن‌رانی‌ها و حتی نامه‌های شخصی او نیز هست فریدریش نشان می‌دهد که منتقد می‌بایست هم‌از طریق فقه‌اللغه (Phlologie) درجزئیات اثر نویسنده وارد شود وهم از طریق تخیل درمجموع کلی اثر نفوذ کند. البته نباید تنها به‌عبارات زیبای اثر توجه کـرد باید از کل اثر تصور روشنی بدست آورد و لازمهٔ این‌کارهم آنست که حتی آنچه را نـویسنده شاید عمداً مخفی و مستور داشته است منتقد ادراك و اظهار کند. منتقد خوب درنظر وی می‌بایست به‌احوال دنیای هنر وقوف داشته باشد طرز بنا و طبع و نهاد آثار هنری را بشناسد و موجبات و اسباب نفسانی را که سبب تکوین هر- گونه اثر می‌تواند شد درك کند. وی مخصوصاً تأکید می کند که منتقد می‌بایست از طریق همین نفوذ، با ادراك نحوهٔ تکوین یك اثر، موفق به‌باز ساختن و از نـو پرداختن (Nachkonstrurieren) کارنویسنده بشود.[۲۲] بدینگونه کار عمدهٔ منتقددر نزد وی داوری نیست شناخت و بازسازی است ومنتقد بیشترمورخ وفیلسوف‌است تاقاضی و پردازندهٔ حکم و قانون.

شاید مهمترین کاری که نقدرمانتیك‌انجام داد ومنجر به‌توسعهٔ قلمرونفوذمنتقد گشت همین نکته بودکه وی کارخود را ازصورت قانون‌پردازی جزمی که لازمه تلقی نقد به‌عنوان داوری هست بیرون آورد وآن را متوجه به‌بررسی نحوهٔ تکوین آثار کرد که یك حاصل عمده‌اش‌هم عبارت بود از غور درمسایل مربوط به‌گذشتهٔ آلمان و تحقیق درقصه‌ها و ترانه‌های قومی و هرچیزکه جنبهٔ ملی و آلمانی داشت. چنانکه نقد رمانتیك‌های جوان- رمانتیك‌های هایدلبرگ- هم که، ناخرسندی هیجان‌آلودی از هجوم و استیلای بناپارت درخاطر آنها خلجان داشت رنگ تعصب شدید ملی یافت واقدام‌به‌جمع ونشر قصه‌هاوترانه‌های عامیانه‌هم که این دسته توجه‌مخصوصی به‌آن داشت انعکاسی از همین هیجان تازه بود. یوزف فن‌گورس (۱۸۴۸-۱۷۷۶) شاعر و منتقد که در واقع یك نقاد عمدهٔ این مکتب بـود با توجه به‌اهمیت نقش قصه‌ها و ترانه‌های عامیانه، آنچه را «هردر» درتبیین تفاوت بین‌شعر مطبوع‌یاطبیعی (Naturpoesie) وشعر مصنوع یا صنعتی (Kunstpoesie) بیان می کرد استنباط و

تأیید کرد. وی خاطرنشان می کرد که شعر طبیعی، قبل از پیدایش صنعت و اصول فنی مربوط به‌شعر و شاعری به‌وجود آمده است و در واقع امریست که به‌شاعر مستعد و صاحب قریحه، بی آنکه به‌قواعد و اصول مربوط به‌صنعت و صنعتگری توجه داشته باشد الهام می‌شود و حاجت به‌تعلم‌هم ندارد. به‌علاوه اساطیرهم که کهنه‌ترین صورت آنست دربین همهٔ اقوام هست‌چنانکه درنوع‌حماسه- از نیبلونگن تاحماسهٔ هندوان -نیزجلوه‌دارد وگورس خود چون فارسی می‌دانست وقسمتی از شاهنامه‌را هم به‌نام داستان پهلوانان ترجمه‌کرده بود دربیان‌این‌نکته از روی وقوف تام سخن می گفت.

این توجه به‌شرق نه‌فقط یك ویژگی فکر رمانتیك بلکه در عین‌حال خاصیت فکری عصرتازه‌یی‌بود که توسعهٔ اقتصادی‌درتمام‌اروپا فکراستعمار شرقی رادراذهان پرورش می‌داد و انظار رابه‌جاذبه‌های شرق متوجه می‌داشت. به‌علاه روح‌فائوستی درعطش سیری ناپذیری که برای دست‌یافتن به‌هرگونه معرفت داشت دراین زمان برای دست‌یافتن به‌سرچشمه‌های کشف نشدهٔ حکمت وادب به‌هند وایران‌وسرزمین‌های عرب روی‌آورده بود. برادران شلگل هردوبه‌حکمت و ادب سنسکریت‌اظهار علاقه‌کردند چنانکه ادبیات دوران طوفان و طغیان‌هم به‌این منبع تازه علاقه نشان می‌داد. گوته حتی درپیری دیوان شرقی غرب را به‌وجود آورد چنانکه فن کلینگر داستان جعفر برمکی را موضوع یك داستان یافت. شایدآنچه علاقهٔ بعضی‌شاعران رمانتیك را دراین زمان به‌دنیای شرق برمی‌انگیخت تا حدی نیزفعالیت شرقشناسان و باستانشناسان بود که تحقیقات آنها افق‌های تازه‌یی برادبیات می گشود. دربین‌این رمانتیك‌هافریدریش‌روکرت(۱۸۶۶-۱۷۸۸) شاعر و شرقشناس معروف، حتی‌قالب شعرفارسی را با کامیابی قابل ملاحظه‌یی درادبیات آلمانی تجربه‌کرد[۲۳] ودرواقع تعدادی اشعار فارسی را با قالبهایی مشابه به‌آلمانی درآورد. پلاتن هالرمونده (۱۸۳۵-۱۷۹۶) نیز مجموعهٔ غزلها و همچنین مجموعه‌یی به‌نام عباسیان ساخت که درطی آنها نوعی حکمت ابیقوری را با لحن شرقی تعلیم می کرد.

معهذا روح فائوستی نمی‌توانست دردنیای احساسات و رؤیاهای رمانتیك بماند، و در صدد طغیان برنیاید. رؤیاهای «فائوست» درآنچه به «آزادی» و«استقلال»مربوط

بود نیاز به «عمل» داشت و گوته نیز خود در فائوست تعلیم انجیل را برهمین مبنا تفسیر کرده بود: در آغاز عمل بود. و این چیزی بود که دستهٔ شاعران آلمان جوان (Das Junge Deutschland) بدان می‌اندیشید. اینان که تحت نفوذ تعلیم هگل و عقاید آزادی‌طلبان فرانسه، ادبیات را در خدمت زندگی می‌خواستند گوته و رمانتیک‌ها را محکوم می‌کردند. با اینهمه شوق وعلاقه به‌عمل مانع از آن نشد که یك تن از نام‌آوران آنها- هاینریش هاینه (۱۸۵۶-۱۷۹۷) - هم، از آنگونه که اقتضای خون «یهودی» اوبود مثل رمانتیك‌ها به‌رؤیای شرق، به‌غزلهای سلیمان، بیندیشد وحتی داستان فردوسی ومحمودغزنه رابرای یك منظومهٔ خویش موضوعی مناسب بیابد. درهرحال روح عطشان فائوستی آلمانی دراین اواسط قرن نوزدهم همراه باتوسعهٔ علوم طبیعی راه خودرا به‌سوی واقع‌گرایی (Realismus) وطبیعت-گرایی (Naturalismus) گشود. اما تا مدتهابعدازگوته درادبیات آلمان دیگرنویسندهٔ قابل ملاحظه‌یی به‌عرصه نیامد و اگرآمد اتریشی یا سویسی بود.[۲۳] با اینهمه دو «مرد برتر» درپایان این قرن عرصهٔ هنر و اندیشهٔ آلمان را تسخیر کردند- ریشارد-واگنر(۱۸۸۳-۱۸۱۳) و فریدریش نیچه (۱۹۰۰-۱۸۴۴)- که هریك به‌نوعی خاص خویش طغیان روح فائوستی آلمان را تجسم می‌داد. در واقع اولین اثر نیچه به‌نام ولادت تراژدی درخشانترین بررسی عصر وی درزمینهٔ شناخت هنریونانی ودرام‌بود. این رساله که نطفهٔ اصلی تمام فلسفهٔ نیچه را دربرداشت درحقیقت مولود مباحثاتی بود که نیچه در دوران دوستی و شیفتگی خویش با واگنرداشت. طرفه آنست که بعد از قطع ارتباط آندو نیز، مقارن نشر این رساله واگنر رساله‌یی نوشت به‌نام تحول موسیقی از درام که درعین‌حال حاکی‌ازتأثیر متقابل بین افکار اوو نیچه محسوب می‌شد. معهذا از لحاظ فلسفی نیچه دربن اثر مثل تمام فلسفهٔ خود بیشتر مدیون شوپنهاور به‌نظر می‌رسید حتی درآنچه راجع به‌تفاوت بین موسیقی و هنرهای توصیفی دربن رساله بیان می‌کرد از شوپنهاور متأثر بود. نیچه موسیقی را هنر دیونیزوسی و آثارتوصیفی را هنر آپولونی می‌خواند و اصالت هنر یونانی راهم در اتحاد بین این دو کمال مطلوب می‌یافت. اما بررغم بدبینی تسکین‌ناپذیر شوپنهاور وی گمان می‌کرد که انسان تحت تأثیر هنرهای دیونیزوسی از راه‌نوعی اتحاد شهودی که با «روح جهانی» می‌یابد«فردیت» خود را از دست می‌دهد ولیکن

در عین‌حال تأثیر آرامش وسکون آپولونی سبب می‌شودکه تجلی بعضی صورتهای فردیت به‌انسان آرامش و تسکین به‌بخشد و بدینگونه بودکه هنر یونانی به‌اعتقاد نیچه کمال مطلوب خود را در پیروزی بروحشت می‌یافت و همین نکته به‌عقیدهٔ نیچه، نشان می‌دادکه یونانیان و هنرمندانشان به‌هیچوجه بدبین نبوده‌اند.

۱۱
می‌اندیشم، پس هستم

با آنکه اولین اثر عمده‌یی که دوران رنسانس فرانسه در زمینهٔ نقد ادبی به‌وجود آورد رسالهٔ معروف دوبلی (۱۵۶۰-۱۵۲۵) در دفاع و آرایش زبان فرانسه، و در حقیقت بحثی ادبی مشتمل بر قیاسات خطابی بود، نقد ادبی در فرانسه غالباً بر تفکر انتقادی مبتنی بود و هرچند در مقابل میراث معروف دکارت «می‌اندیشم، پس هستم» - آنچه بعضی منتقدان فرانسوی دنبال کردند گه‌گاه برشعاری از نوع «احساس دارم، پس هستم» مبتنی بود باز آنچه روی‌هم رفته سیمای نقد فرانسوی را در طی تاریخ دراز تحول آن نشان می‌دهد همپایی «نقد» با «اندیشه» است و ادبیات فرانسه گویی از طریق نقد درخود «اندیشه» کرده است و هستی خود را با این اندیشه باز یافته است. رسالهٔ دوبلی نیز البته در ادب قبل از وی به‌کلی بیسابقه نیست و نقد ادبی حتی در قرون وسطی نیز در ادبیات فرانسوی مجال ظهور داشته است اما این رساله را محققان غالباً اولین اثر عمدهٔ نقادی در ادبیات فرانسه شمرده‌اند.

این رساله در حقیقت دفاع از مبادی و اصولی بود که پیر رنسار (۱۵۸۵-۱۵۲۴) و مکتب ادبی معروف به پلئیاد (= هفت اختران پروین Pleiade) در پیروی از شیوهٔ قدماء یونان و رم از آن پشتیبانی می کرد و به‌همین سبب از شیوهٔ شاعری کلمان مارو (۱۵۴۴-۱۴۹۴) که جز نبوغ شاعرانه و گرایش به‌آیین پرتستان همه‌چیزش - از قالب‌ها و طرز بیان و موضوع اشعار- قرون وسطایی بود انتقاد می کرد.[۱] رسالهٔ دوبلی که از زبان فرانسوی در مقابل نفوذ لاتین دفاع و حمایت می کرد در واقع چیزی از نوع رسالهٔ سخنوری عامیانه اثر دانته ایتالیایی بود و از ادبیات ایتالیا نشانهای دیگر نیز داشت. دوبلی درین رساله خاطرنشان می کرد که زبان فرانسه

می‌تواند غنی و پرمایه شود و راه آن نیز عبارتست از تقلید و اقتباس از ادب باستانی یونان ورم. البته غنی کردن این زبان تنها راهش آن نیست که الفاظ یونانی ولاتینی در آن وارد کنند. اینگونه الفاظ اخذ کردنی را باید از لهجه‌های محلی گرفت اما زبان شعر که آن را باید غنی کرد به اعتقاد دوبلی پرمایه شدنش از آن راه است که انواع وفنون معمول در شعر یونانی‌ها را در آن وارد کنند وبدینگونه، قدرت ووسعت آن رابیفزایند. باید قالبهای ساده، بازاری، ومربوط به رقص و ترانه را که در آثار کسانی مثل کلمان مارو هست ترك کرد و روی به «انواع» (Genres) متین و مهم شعر یونانی و لاتینی عهد قدیم آورد.

بدون شك رسالهٔ دوبلی از حیث اهمیت و اصالت مهمترین اثری بود که در زمینهٔ فن شعر و مسایل مربوط به نقد در تمام قرن شانزدهم فرانسه به وجود آمد معهذا اثرهای دیگری هم در این دوره به وجود آمد که از آنجمله بود رساله‌یی به نام مخمس (Le Quintil) که پیروان «مارو» در رد دوبلی نشر دادند و بر کلام او اعتراضهای سخت نمودند. چنانکه در مقابل این فکر دوبلی که با اخذ و اقتباس الفاظ دیگر باید زبان فرانسه را غنی کرد به شدت اعتراض کـردند و گفتند اگر این سخن دفاع و آرایش زبان فرانسه باشد سرکوفت وسرزنش زبان فرانسه چه خواهد بود؟ به علاوه انواع تازه‌یی هم که دوبلی مدعی بود باید از یونانیان گرفت مؤلف این رساله منکر بود و از جمله معتقد بود فن رثاء (Elegie) که دوبلی توصیه می کند محرك حزن و اندوه است درصورتیکه شعر باید مثل نقاشی موجب تفریح و مسرت باشد و این «نوع» هم مثل «تراژدی» که نیز دوبلی توصیه می کند از جهت شاعری ارزش زیادی ندارد. در بین آثار دیگری که در این عهد به وجود آمد و از جهت نقد ادبی قابل ملاحظه بود فن شعر «پله‌تیه» و منظومهٔ «وکلن» را درباب «فن شعر» باید یاد کرد. پله‌تیه (Pelletier) ، در دنبال توصیهٔ مجملی که دوبلی درباب لزوم توجه به کومدی و تراژدی سبك یونانیان کرده بود، درفن شعر خویش (۱۵۵۵) به تفصیل درباب این انواع سخن گفت و ظاهراً در بعضی سخنان خویش از شارحان ایتالیایی فن شعر ارسطو و مخصوصاً از اسکالیجرو نیز استفاده کرد. چنانکه وکلن (۱۶۰۸-۱۵۳۶) هم درمنظومهٔ فن شعر خویش از شارحان ایتالیایی و همچنین از منظومهٔ «فن شعر» هوراس تا حد زیادی الهام یافت. این هردو اثر نیز درواقع معرف طرز تلقی انجمن

پلئیاد درباب شعر و شاعری بود و مبانی و ارکان مکتبی را که مکتب کلاسیک خوانده شد تمهید کرد. درتاریخ عقاید ادبی فرانسه انجمن پلئیاد اهمیت خاصی دارد چرا که تعلیم این انجمن سبب شد که شعر به‌بعضی اصول و مبادی خویش شعور و وقوف حاصل کند.[۲]

البته تفکر فرانسوی درطی این دوران نوابغ برجسته‌یی چون رابله (۱۵۵۳-۱۴۹۰) و مونتنی (۱۵۹۲-۱۵۳۳) درقلمرو نثر به‌وجود آورد چنانکه درشعرهم کسانی چون رنسارد (۱۵۸۵-۱۵۲۴)، و مالرب (۱۶۲۸-۱۵۵۵) بدان رونق دادند. با اینهمه‌در تمام دورهٔ رنسانس درفرانسه، برخلاف ایتالیا، چیز ابتکاری قابل ملاحظه‌یی در زمینهٔ نقد ادبی به‌وجود نیامد و آنچه بود اگر از چهارچوبهٔ مشاجرات ادبی بیرون بود غالباً شرح و تفسیر فن شعر ارسطو یا مناقشه درآراء شارحان ایتالیایی عهد رنسانس بود. به‌سبب‌همین احوال‌چیزی که درین دوره درنقد ادبی‌فرانسه‌غلبه داشت علاقه‌به‌مباحث مربوط‌به‌قواعد (Les Regles) بود.غالب صاحبنظران معتقدبودندکه امری به‌نام جمال آرمانی (Le Beau idéal) وجود داردکه یونانیان پیشینه بدان دست‌یافته‌اند و آثار آنها ما را بدان‌کمال مطلوب رهبری می کند. حتی به‌کمک قواعدی چندکه درفن شعر ارسطو و مخصوصاً درآثار شارحان ایتالیایی کتاب او هست امروزهم می‌توان به‌ابداع شاهکارهایی نظیر آثار آنها توفیق یافت.کسانی مانند شاپلن (۱۶۷۴-۱۵۹۵)، دوبنیاك (۱۶۳۰-۱۵۵۰) و دیگران نیزدرطی‌رسالات و آثار خویش این معانی را با بیانی آمیخته به‌قطع وجزم عنوان می کردند و بدینگونه اصل‌لزوم تبعیت ازقواعد قدما همه‌جا درنزد قوم مقبول بود. نهایت‌آنکه چون‌درباب‌طرز اجراء این قواعدوحدود استعمال‌آنها طبعاً بروز اختلاف‌نظرهایی نیز اجتناب‌ناپذیر بود شاعران و نویسندگان عصرغالباً در دیباچهٔ کتابها و یادرطی رساله‌های جداگانه با یکدیگر به‌مشاجرات برمی‌خاستند. دربین این مشاجرات‌می‌توان نزاع مربوط به‌سید (Querelle du Cid) را نام برد که ریشلیو وزیر اعظم وقت برضد کورنی‌شاعر به‌راه انداخت وازبعضی‌جهات تاحدی شباهت به‌مشاجرات اصحاب صاحب‌بن‌عباد و هواخواهان متنبی درادبیات عربی دارد. قضیه ازین قرار بودکه ریشلیو (۱۶۴۲-۱۵۸۵) صدراعظم معروف فرانسه درصدد برآمد نمایشنامهٔ

سید اثر کورنی (۱۶۸۴-۱۶۰۶) را که مقبول عامه واقع شده بود نقض و تحقیر کند به‌همین سبب برخی از ارباب نظر را به نقد و جرح این اثر واداشت چنانکه هم به‌تحریك او جمعی مغرضان شاعر را هجو کردند و بعضی دیگر اثر او را که خودش اقرار داشت از یك اثر اسپانیایی گرفته است مسروق و منتحل شمردند. کورنی هم به‌این انتقادها جواب داد و معرکهٔ جدال گرم شد. سرانجام یك تن از ارباب «سیف و قلم» به‌نام اسکودری (۱۶۶۸-۱۶۰۱) که خود نمایشنامه نویسی هم می کرد امادرین کار داعیه‌اش بیش از استعدادش بود رساله‌یی تحت عنوان ملاحظات در باب سید نوشت و درطی آن کورنی را تخطئه کرد و به‌باد انتقاد گرفت. وی در این رساله خاطر نشان کرد که بعضی نوشته‌ها مثل کرمك شبتاب هستند در شب از دور درخشنده بنظر می آیند اما از نزدیك چیزی جز کرم نیستند. شهرت و آوازهٔ سید اثر کورنی نیز اساس ندارد و براین اثر ـ به‌اعتقاد اسکودری ـ بسی ایرادها وارد هست. از جمله آنکه اصل و موضوع قصه خود چندان لطفی ندارد و از آن گذشته درموارد متعدد نیز شاعر درطی این نمایشنامه از «قواعد» مربوط به‌فن تراژدی تجاوز کرده است. به‌علاوه درطی نمایشنامه اشعار سخیف و ناپسندهم بسیار هست و آنچه نیز مضامین و افکار بدیع در آن می‌توان یافت مسروق و مسبوق است. انتشار این ملاحظات درباب سید، نزاع را شدیدتر کرد و موافق و مخالف وارد معرکه شدند قطعات منظوم و منثور در هواخواهی کورنی و اسکودری نوشته شد و سرانجام داوری درین باب به «آکادمی فرانسه» که ریشلیو به‌تازگی درهمان ایام تأسیس و ایجاد کرده بود برده شد و چندی بعد احساسات آکادمی درباب سید منتشر شد که آن را بعضی یك شاهکار انتقادی شمردند و برخی نقدی دور از واقع نگری تلقی کردند. درین رساله هرچند آکادمی تمام ایرادات اسکودری را نپذیرفته بود اما اکثر آن را تصدیق کرده بود معهذا حتی ریشلیو هم ازاین حکمیت آکادمی خشنود نشد و کورنی نیز با آنکه تسلیم این رأی نشد از آن پس درمراعات اصول وقواعد ارسطو دقیقتر شد و بیشتر به متابعت مبادی مکتب کلاسیك گردن نهاد.

مکتب کلاسیك فرانسوی از لحاظ مبادی و اصول بیشتر به گزارندگان فلسفهٔ ارسطو و مخصوصاً به‌شارحان ایتالیایی «فن شعر» ـ مثل ویدا، اسکالیجرو، و

کاستلوترو- مدیون بود. مسایل عمده‌یی که نزد نقادان وشاعران این مکتب مطرح می‌شد عبارت بود از مسألهٔ هدف وغایت هنر، مسألهٔ تقلید و طبیعت، مسأله قریحه شاعر و استعدادی که برای نوع یا انواع خاص دارد، مسألهٔ لزوم تبعیت و تقلید از قدما، و مسألهٔ نقشی که «عقل» یا «ذوق سلیم» درامر نظارت برحدودکار ووظیفهٔ شاعر می‌تواند داشت. بیشتر مباحث به‌تبعیت از ارسطو و شارحان وی مربوط به نمایش بود و درسایر انواع نیز چیزیکه غالباً مطرح بحث می‌شد مسایل مربوط به‌فن شعر ارسطو بود. اساس عمدهٔ تعلیم این مکتب نیز عبارت بود از «حقیقت-نمایی» (Vraisemblance) که غالباً برهمهٔ مسایل مهم دیگر تقدم داشت وفی‌المثل دربعضی موارد ضمن‌طرح یك‌داستان تاریخی، در «نمایش»نیز پاره‌یی دستکاریهای جزئی‌ومحدود- نه‌مهم و کلی- تجویز می‌شد تابه‌دستاویزآن «حقیقت‌نمایی»حادثهٔ داستان بیشتر و بهتر تأمین تواند شد و شك نیست که درین موارد نیز دستکاریها نمی‌بایست چنان باشدکه حقیقت رویداد تاریخی را دگرگون جلوه دهد. ملاك حقیقت‌نمایی‌هم تلقی و قضاوت خواننده وشنونده بود وشاعر برای اطمینان ازنیل به‌آن هدف، خویشتن را درجای خواننده و منتقد می‌گذاشت وسعی می‌کرد طرز تلقی او رادرك کند. البته مسألهٔ رعایت ظاهر(Bienséance)هم که مناسبت‌بین‌احوال و اطوار اشخاص داستان وتوافق‌آنها را با آداب (Moeurs) عصری که درداستان تصویر می‌شد طلب می‌کرد خود به‌نحو دیگری از نتایج و فروع اصل «حقیقت-نمایی» تلقی می‌شد. این قاعدهٔ «رعایت ظاهر» هم نزد منتقدان و شاعران مکتب کلاسیك اهمیت بسیار داشت چنانکه درماجرای معروف «نزاع مربوط به‌سید»، منتقدان‌هم این‌نکته را که رودریگ بعدازکشتن پدرشیمن از وی خواست تا اورا به‌دست خویش از دم تیغ بگذراندبا قاعدهٔ «رعایت ظاهر» مغایر تلقی کردند، هم ازدواج آن‌دورا درپایان داستان بدان‌سبب که در زندگی عادی معقول و مجازتلقی نمی‌شد با آن قاعده منافی شمردند. قاعدهٔ وحدتهای‌سه‌گانه (Les trois unités) هم که درباب‌آنها نویسندگان فرانسوی اصرار بسیار می‌ورزیدند، خود امری بودکه به‌اعتقاد آنها عدول یا غفلت از آن غالباً به‌اصل «حقیقت‌نمایی» لطمه می‌زد. حتی امر شگفت (Le Merveilleux) هم که درگشودن«عقدهٔ» داستان‌گه‌گاه نقش عمده‌یی داشت باز درنزد منتقدان وصاحبنظران این مکتب تابع این شرط بودکه می‌بایست

وقوع این امر «شگفت» و خارق‌العاده، همچون امری که حاصل تسلسل حوادث عادی باشد روی دهد و آنچه از مقولهٔ معجزه، یا مداخلهٔ خدایان به‌شمارست، به‌نحوی روی دهد که مقدماتش از پیش تدارک شده باشد و وقوعش طوری باشد که انتظار آن، معقول به‌نظر آید. بدینگونه مکتب کلاسیک برای نیل به «حقیقت‌نمایی» آشنایی با طبیعت، با ذوق سلیم، و با اقتضای عقل را الزام می کرد و اینهمه را در آثار قدما متحقق می‌یافت.

این مکتب کلاسیک که شاعران و نویسندگان منسوب به‌آن درین دوره کسانی‌چون مولیر (۱۶۷۳-۱۶۲۲)، لافونتن (۱۶۹۵-۱۶۲۱)، راسین (۱۶۹۹-۱۶۳۹)، بوسوئه (۱۷۰۴-۱۶۲۷)، فنه‌لون (۱۷۱۵-۱۶۵۱)، لابرویر (۱۶۹۶-۱۶۴۵) وبوالو (۱۶۳۶-۱۷۱۱) را درصف خویش‌داشتند، ویژگی عمده‌اش ارتباط آن بود با سلطنت‌مطلقه. در واقع دوران کلاسیک درطی این سالهای بین اواسط قرن هفدهم تا اواخر قرن هجدهم درتمام اروپادوران سلطنت مطلقه بود[۳] بارگاه‌های کوچك مربوط به‌سنیورها و امراء محلی که در اوایل عهد رنسانس هنوز وجود داشت با طلوع سلسله‌های بزرگ از اهمیت افتاد. درفرانسه حامی و مشوق بزرگ ادبیات عبارت بود از کاخ سلطنت که در آنجا پادشاهان بوربون نویسندگان و شعرا را تحت حمایت خویش داشتند. حامی و مربی واقعی نویسندگان کلاسیك‌هم عبارت بود از «لوئی‌چهاردهم» که درخشندگی عصر کلاسیك‌فرانسه به‌نام اوست ــ قرن‌لوئی چهاردهم. امادرعصر پدر او لوئی سیزدهم (۱۶۴۳-۱۶۰۱) نیز مخصوصاً به‌سعی و تشویق ریشلیو، صدراعظم وقت مکتب کلاسیك قوت داشت چنانکه بعد از وی احفاد نالایقش ــ لوئی پانزده و لوئی شانزده ــ نیز که قدرت مطلقه بوربون‌ها را تا آستانهٔ انقلاب کبیر ادامه دادند، همچنان ادب کلاسیك را همچون یك نتیجهٔ فرهنگ اشرافی تلقی می کردند. درحقیقت‌قرن‌هجدهم که قرن فلسفی وحتی قرن روشنایی (Siecle de Lumière) نیز خوانده می‌شود با آنکه آزاد اندیشانی چون ولتر (۱۶۹۴-۱۷۷۸) ودیدرو (۱۷۸۴-۱۷۱۳) را به‌وجود آورد نتوانست‌مکتب تازه‌یی‌را جانشین مکتب کلاسیك کند. هرچند نیمهٔ دوم قرن هجدهم که مقارن با شروع ضعف و انحطاط دولت مطلقه و نفوذ افکار آزادیخواهانه بود، نسبت به‌قواعد و اصول

مربوط به‌ادب‌قدما اعتقادی نشان نمی‌داد اماتااوایل قرن نوزدهم که مکتب‌رمانتیك پدیدآمد نویسندگان وگویندگان به‌ندرت‌از اصول کلاسیك منحرف شدند. چنانکه در درام‌های ولتر هرچند افکار تازه تلقین می‌شد باز شیوه‌کار همان‌طرز کارکورنی و راسین بود وکسانی مانند دیدرو و ماریوو (۱۷۶۳-۱۶۸۸) هم هرچند طرزهای تازه درنمایشنامه‌نویسی به‌وجود آوردند لیکن آنچه آنها به‌نام «کمدی‌اشك‌آور» (Comedie larmoyante) و درام بورژوا (Drame Bourgeois) عرضه‌کردند با اصول مکتب کلاسیك تعارضی نداشت.

مکتب کلاسیك مخصوصاً مبتنی‌برلزوم تبعیت و تقلید از قدما بود. این تقلید و تبعیت از قدما در نزد شاعران مکتب پلئیاد ناشی بود از حس اعجابی که آنها نسبت‌به‌قدرت و کمال‌هنری قدما داشتند اما درنسلهای بعد و درنزدکسانی که مکتب کلاسیك فرانسوی را بنیاد نهادند لزوم تقلید از قدما مبتنی بود برالزام‌عقل، و بر این نکته‌که تقلید قدما چیزی جزتقلیدکمال طبیعت نیست وچون آثار قدما راتمام نسلهای بعد از آنها تحسین و تقدیر کرده‌اند تقلید وتبعیت از آنها تقلید و تبعیت از حکم عقل و از اجماع عقلی است. به‌علاوه، آنگونه‌که اوبینیاك تصریح می کند تقلید از سرمشق قدماهم فقط محدود به‌مواردی است که آنها به‌اقتضای عقل (= raissnnablement) عمل کرده‌اند[۴]. بدینگونه درنزد صاحبنظران این مکتب اصل پیروی از عقل با اصل تقلید ازقدما منافات‌هم‌ندارد. درحقیقت‌کمال زیبایی‌وآنچه جمال آرمانی نام دارد درنزد شاعران بزرگ‌این مکتب‌ناشی از ادراك حقیقت‌است و در تعبیر از همین معنی است‌که بوالو عبارت مشهور خود را که «جز حقیقت هیچ‌چیززیبانیست» (rien n'est beau que le vrai) بیان می کند. اینکه‌درتوصیف و بیان شاعر باید حقیقت‌نمایی (Vraisemblance) مورد توجه باشد نیز نتیجه‌یی است‌که از این طرز تفکر عاید مکتب‌کلاسیك شده است. منتقد بزرگ این مکتب «بوالو»ست‌که در واقع اصول و مبانی این شیوه را بر «عقل» و ذوق سلیم‌مبتنی می‌سازد و درعین‌حال خاطرنشان می کندکه آنچه درنقد و شناخت آثار ادبی می‌تواند به‌عنوان‌محك ومعیاری مطمئن‌تلقی شود اجماع همگانی(Le Consentement uninevrsel) است. چنانکه راسین‌هم،دردیباچهٔ «ایفی‌ژنی» خویش می کوشیدنشان دهدکه پیروی از قدماء یونان چیزی جز پیروی از ذوق و پسند همگان نیست.

معهذا این فکر پیروی از قدما حتی در بحبوحهٔ قدرت و تفوق مکتب کلاسیك نیز از عکس‌العمل مخالف نمی‌توانست خالی بماند و «شك دستوری» ممکن نبود در باب صحت و شمول آن تردید خود را اظهار نکند. جالب‌ترین واکنش درین‌باب عبارت بود از «نزاع قدما و متأخران» که غوغای بزرگی در آکادمی فرانسه و در محافل ادبی پاریس اواخر قرن هفدهم برانگیخت. درحقیقت، نزاع به‌سال ۱۶۸۷ واز مجمع آکادمی برخاست. چون‌در آنجا شارل‌پرو (۱۷۰۳-۱۶۲۸) شعری‌تحت عنوان «قرن لوئی چهاردهم» خواند و دوران لوئی را با عصر اوگوست در رم مقایسه کرد، بوالو که این مقایسه را اهانتی به «قدما» تلقی کرد برآشفت و از روی اعتراض مجلس آکادمی را ترك گفت و در دنبال آن مشاجره‌یی پدید آمد که در تاریخ نقد ادبی اهمیت خاص‌دارد. درطی‌این مشاجرات کسانی بودند که متأخران-مثل راسین، مولیر، وکورنی - را برقدما ترجیح می‌نهادند یا آنها را لامحاله از قدما کمتر نمی‌شمردند وکسانی‌هم بودند که قدما را مبدع و مبتکر و متأخران را تابع و مقلد می‌شمردند و معتقد بودند که اینان را نمی‌توان با آنها مقایسه کرد. هواخواهان متأخران به‌اصل «ترقی» استناد می کردند و مدعی بودند که فرهنگ و اخلاق انسانی ازروزگار یونانیان تا امروز بسی‌پیش رفته است به‌علاوه آیین‌مسیح نیز درتلطیف ذوق وقریحهٔ انسان تأثیری قطعی داشته است واینهمه نشان می‌دهد که متأخران رانمی‌توان ازقدما فروترشمرد. شارل‌پرورأی خودرا درین‌باب دررساله‌یی به‌نام موازنه بین قدما و متأخران نشر کرد که بوالو در رساله‌یی به نام اندیشه‌هایی در باب لونژن بدان جواب داد. طرفه آنست که این مشاجرات درنزد فنه‌لون (۱۶۵۱-۱۷۱۵) ودولاموت (۱۷۳۱-۱۶۶۲) به‌بحث درباب‌شعرو «قافیه» هم کشید وبدینگونه ارزش کار شاعری و قافیه‌بندی‌هم محل نزاع واقع گشت. فنه‌لون شعر را یکسره کاری بیحاصل می‌شمرد و نظم قافیه را چیزی جز آنکه انسان به‌عمد بخواهد کاری دشوار را برخودالزام کند تلقی نمی کرد ودولاموت این سؤال را پیش کشید که آیا آنچه از نظم قوافی حاصل می‌شود به‌زحمت آن می‌ارزد؟ وی تکلف شاعران را درنظم قوافی به کارآن شعبده بازان‌تشبیه کرد که می کوشند دانهٔ‌ارزن را ازسوراخ سوزن بگذرانند و کوشش آنان را برای سرودن اشعار قافیه‌دار کاری جنون‌آمیزو کودکانه خواند و گفت که «برای مردم خردمند مایهٔ شرم است که سخن موزون

را بیشتر از اندیشه‌یی که ذهن آنان‌را روشنی می‌بخشد و ازحالتی که در روح آنها تأثیر می کند بپسندند». این اعتراضات دولاموت را شاعران جواب دادند و شاید بهترین جوابی که به‌آن داده شد کلام ولتر بود. وی شعر را «سخنوری موزون» خواند وتأکید کرد که‌آنچه درشعر، همهٔ مردم جهان را محظوظ و مسحورمی‌دارد همان توازن مطبوعی است که «قافیه» نام دارد و از آن نمی‌توان چشم پوشید. در مقدمهٔ نمایشنامهٔ «ادیپ» هم ضمن رد دعاوی دولاموت نوشت که:

تمام ملتهای روی زمین جز رومی‌ها و یونانیهای باستانی اشعار قافیه‌دار می‌سروده‌اند و هنوزهم می‌سرایند. تکرار آهنگها به‌قدری برای انسان‌طبیعی است که وحشی‌ها نیز مثل مردم رم و پاریس و لندن و مادرید به‌قافیه توجه دارند و شعر مقفی می گویند.

معهذا اعتراض لاموت که تعجب‌می کرد چرا آدمیزادگان باید عمداً فنی را اختراع کنند که آنها را از اینکه آنچه را دلشان می‌خواهد به‌درستی بیان کنند باز بدارد، بعدها همچنان درآیندهٔ شعر و درتحول مباحث انتقادی انعکاس جالبی یافت[5].

منتقد بزرگ مکتب کلاسیك فرانسه‌خود درعین‌حال شاعروآفرینشگری مشهوربود: نیکلا بوالودپرئو. وی با مولیر وراسین و لافونتن دوستی داشت و با آنکه لوبی چهاردهم را درحق اوتوجه وعنایتی خاص بود دراواخر عمر به‌تنگدستی گذرانید. درنظم اشعارانتقادی واخوانیات دستی قوی داشت و دربعضی موارد شیوهٔهوراس شاعر رومی‌را به‌یادمی‌آورد. منظومهٔ تعلیمی او به‌نام فن شعر که در۱۶۷۴ نشریافت از مشهورترین آثار انتقادی جهان بشمارست[6] و با آنکه بهیچوجه اثری ابتکاری و بیسابقه نیست و بر آن ایرادهایی‌هم از جهت نقد ادبی وارد هست باز برای‌ادب کلاسیك‌اروپایی مثل‌سرمشق درخشان خویش–فن شعر هوراس– یك‌مرجع‌مطمئن محسوب‌است. وی درپاریس بدنیا آمد و یکچند برای‌کشیشی و سپس جهت وکالت دادگستری درس خواند اما سرانجام روی به‌شاعری آورد و تقریباً چهل‌ساله بود که لوئی‌چهاردهم‌وی را به‌همراه‌راسین به‌عنوان وقایع نگار وتاریخ‌نویس‌جنگهای خویش برگزید. با آنکه درشاعری چندان قریحهٔ قوی نداشت، درنقد پرمایه بود

و تأثیر او در تهذیب ذوق مردم قابل ملاحظه شد. «فن شعر» او اولین اثر انتقادی بود که سنت عقل‌پرستی دکارت را منعکس می‌کرد. در واقع این منظومه هم مثل رسالهٔ «گفتار در روش» دکارت از اشارت به «عقل» آغاز می‌شد[۷] که در بین همهٔ خلق مشترکست و قوه‌یی است که درما هست و تمیز بین خطا و صواب را برای ما ممکن می‌سازد. ازین‌رو شاعر نیز مثل فیلسوف معتقد بود که هرگونه فکر و بیان می‌بایست چنان باشد که عقل را ارضاء کند. نتیجهٔ عقل‌گرایی بوالو هرچه باشد، توجه او به‌اهمیت عقل و اندیشه معرف یك جنبهٔ اصیل نقد فرانسوی است. این اثر شامل چهار بخش یا چهار منظومه است که طی آنها شاعر اصول کلی شعر و شاعری را با بحث درباب تاریخ و انواع شعر بهم درمی‌آمیزد. درمنظومهٔ نخست بوالو قواعد و اصول کلی و مشترك را بیان می‌دارد که درتمام انواع و فنون شعر لازم و درکار هست و از جمله درطی آن خاطرنشان می‌سازد که شاعر باید قبل از هرچیز قریحهٔ آفریننده داشته باشد، به‌علاوه باید حد و استعداد قریحهٔ خویش را بشناسد و بداند که از عهدهٔ نظم کدامیك از انواع و فنون شاعری برمی‌آید. نیز درین بخش بوالو این‌نکته را یادآوری می‌کند که رعایت‌قافیه بهیچوجه نبایدسبب شود که درشعر اواز جهت اندیشه خللی پدیدآید. ازین‌گذشته باید از مبالغهٔ دوراز عقل بپرهیزد و سخن را درست و روشن بیان کند. همچنین خاطرنشان می‌کند که شاعر بایدهم خودش بتواند شعر خویش را تهذیب و اصلاح کند و هم از سخن منتقدان درتهذیب کارخویش بهره‌جویدوازانتقاد نرنجد. درینجابوالو،تاریخچه‌یی ازگذشتهٔ شعر فرانسه را به‌اجمال تمام بیان می‌کند واز هر شاعر نقدی می‌کند ودر عین‌حال خدمتی را که آن شاعر به‌زبان وشعر فرانسه‌کرده است بیان می‌دارد. در منظومهٔ دوم، بوالو قواعد و اصول بعضی از انواع و فنون بسیار متداول شعر را مثل غزل و مرثیه و قصیده و هجاء و غیره بیان می‌کند و اشاره‌یی نیز به‌تاریخ این فنون دربین شعراء روم و شعراء فرانسه می‌نماید. درمنظومهٔ سوم به‌بحث درانواع مهم سه‌گانهٔ شعریعنی تراژدی و کومدی‌وحماسه می‌پردازد. درمورد تراژدی‌نخست اصول و مبادی این فن‌وتاریخ آن را دریونان شرح‌می‌دهد، سپس احوال‌نمایشنامه‌نویسی گذشتهٔ فرانسوی را بیان می‌کند و آنگاه به‌ذکر قواعد کار می‌پردازد. در مورد حماسه توصیه می‌کند که شگفتی‌های اعمال قهرمانان دوران شرك یونان ورم

برای اینگونه شعر به‌مراتب از شگفتی‌های اعمال قهرمانان مسیحی قرون وسطی مناسبترست ازین‌رو حماسهٔ هومیروس (Homère) را می‌ستاید و بر کسانی که حماسهٔ مسیحی سروده‌اند و بدینگونه از حقیقت حماسه به‌دور افتاده‌اند حمله می‌کند. درمورد کومدی‌هم به‌حکم و قضاوت دربارهٔ ترانس (Terence) ومولیر می‌پردازد و به‌مناسبت، نکته‌های جالب می‌گوید. درمنظومهٔ چهارم بیشتر سخن از لزوم داشتن ذوق سلیم وضرورت اشتمال شعر برجنبهٔ اخلاقی درمیانست وازجمله خاطرنشان می کند که شعر بایدخوب باشدواگرمتوسط و میانه‌حال باشد به‌کارنمی‌آید. همچنین توصیه می کند که شاعر باید دوستدار تقوی و فضیلت باشد و سخن برای کسب منفعت و جلب مکنت نگوید. با اینهمه خود او «فن شعر» را به‌مدح لوئی چهارده ختم می کند و او را بدین عنوان می‌ستاید که درحق شاعران نعمتها دارد و قدر شاعری را می‌افزاید.

دربین تمام آثار بوالو فن شعر بیش از همه سبب شهرت او گشته است و درعین حال به‌شهرت اوهم‌لطمه زده است. براین اثر اوایرادهای بسیارهم گرفته‌اند که بعضی واردست و اکثر نارواست و منتقدان وضع زمانه و حد دانش او را در این اعتراضات هیچ درنظر نگرفته‌اند. عیب عمدهٔ «فن شعر» آنست که بوالو در تعریف انواع و بیان قواعد به‌موارد استثنایی وبه‌تغییراتی که ذوق و سلیقهٔ هرقومی دراعصارمختلف ممکن است درقواعدومقررات یك‌فن بدهدتوجه نداشته است. به‌عبارت دیگر بوالو غالباً بیش از حد جزمی است و به‌امر تحول و تغییر تاریخی و اختلاف و تفاوتی که از اقتضای زمان و مکان ناشی است توجه ندارد و این ایراد هرچند براو وارد هست امامنحصر به‌اونیست و دراکثر آثار قدما این عیب‌هست. درحقیقت بوالو از تاریخ ادب اطلاعات درستی نداشته است و از همین روست که هرجا وارد مباحث مربوط به‌تاریخ شده است غالباً سخنش نارساست. هرچنداین امرهم کلیت ندارد و دربعضی موارد اطلاعات تاریخی دقیق‌هم داردکه نادر است.

بوالو را روی‌هم رفته بزرگترین منتقد با نفوذ عصر کلاسیك باید شمرد. وی که خود شاعر بود در تهذیب و تربیت ذوق شاعران عصر تأثیر بسیار داشت و طیبت‌ها وهجوهای وی نیز که درطی آنها شاعر بیهنران را هدف سرزنش می کرد مایهٔ ارشاد و هدایت هنرمندان واقعی بود. در واقع وی در ضمن نقد آثار ناپسند

طبعاً برای شناخت آثار پسندیده نیز اصول وقواعدی کشف و بیان می کرد. اصل تعلیم او این بود که شعر باید تابع عقل وطبیعت باشد و ازهر امری که آن را ازین اصل منحرف کنداجتناب باید نمود. جرم وخطای گویندگانی که مورد انتقادبوالو قرار می گرفتند نیز همین بود. زیرا بعضی از آنها برای آنکه خواننده را مشغول دارند، و برخی برای آنکه وی را به‌اعجاب وحیرت اندازند، و عده‌یی‌هم فقط برای آنکه شعر خویش را زیبا جلوه دهند آنرا از راه عقل وطبیعت منحرف می‌نمودند. البته باید توجه داشت که آراء بوالو همه خاص وی نبود بلکه قسمتی از این آراء را شاعران عصر به‌وی القاء می کردند. معهذا درنزد بوالو هیچ چیز قطعی‌تر و ضروری‌تر از دستور قدما نبود. به‌اعتقاد وی حتی‌اقتضای زمان نیز نمی‌توانست درقواعد واصول قدما تزلزلی پدیدآورد. ازین‌رو در عقاید و اصول بوالو نوعی جمود هست که نقطهٔ ضعف آنهاست. بدینگونه، بوالو از اقتضای زمان ـ که ناچار قوانین و اصول را دستخوش دگرگونیها می کند ـ غافل می‌ماند و قواعد و اصول وی که آن را خود وی ناشی از طبیعت می‌داند، مثل خود طبیعت امریست ثابت و بی‌تزلزل. دربیان این‌اصول و قواعد بوالو لزوم توجه به‌طبیعت را توصیه می کند. می گوید و تأکید می کند که امر زیبا چیزی جز «حقیقت» نیست اما وی این‌حقیقت را همان طبیعت می‌داند که درعین حال برای همه محسوس و معقول است و ازین رو امریست مشترك و کلی وبهمین سبب آنچه کلی وعمومی نیست با طبیعت وعقل توافق ندارد و از قلمرو شعر خارج است. بدینگونه متابعت از طبیعت هرگونه تعقید، هرگونه اغراق، و هرگونه تکلف را منع و طرد می کند و امر زیبا عبارت می‌شود ازطبیعت که حقیقت نیزجزآن نیست. اما شاعر برای شناخت آنچه طبیعت وحقیقت است‌ازآنچه طبیعت‌وحقیقت نیست چه ملاك‌ومعیاری دارد؟ شك نیست که درین‌موردنیروی تخیل(imagination) را نمی‌توان ملاك‌تشخیص گرفت زیراپیروی ازتخیل، انسان‌را غالباًبدانچه غیرحقیقی وخلاف حقیقت است می کشاند. عواطف واحساسات‌نیزما را دچارمبالغه واغراق‌می کندوازجادهٔ مستقیم حقیقت دورمی‌افکند بنابرین آنچه درین جستجو می‌تواند رهبر شاعر و ملاك عمل او قرار گیرد عقل‌و منطق است اما چیزیکه بوالو آن را عقل و منطق می‌خواند درین مورد همانست که مردم ذوق سلیم می‌خوانند بوالو نیز می گوید که ذوق سلیم را باید محك و

معیار شناخت. اما این ذوق سلیم‌را چگونه می‌توان پرورش داد وبمدد آن‌می‌توان آنچه را کلی و حقیقی است از آنچه جزئی و غیر حقیقی است بازشناخت؟ به‌این سؤال بووالو جواب دهد که باید درتهذیب و تربیت ذوق سلیم از مطالعهٔ آثار قدما استفاده کرد زیرا از آنجا که قدما بیش از ما به‌طبیعت نزدیك بوده‌اند و تمدن و فرهنگ هنوز آنها را بـه‌اندازهٔ ما از آنچه طبیعی وحقیقی است دور نکرده بوده است طبعاً آنها بهتر از ما توانسته‌اند طبیعت را ادراك و توصیف نمایند. از همین روست که‌گذشت زمانه‌و پیش آمدهایی که درطی قرنها آداب وعقاید بشر رادستخوش دگرگونی کرده است نتوانسته است از ارزش و بهای آثار آنها بکاهد. بدینگونه درنزد بووالو، تنها با پیروی از قدماست که می‌توان آنچه را کلی و بشری است از آنچه فردی و جزئی است تشخیص داد وفقط با درك این قواعد و اصول است که می‌توان آثاری پدید آورد که مانند آثار آنها مورد ستایش و قبول تواند گشت.

در ماجرای معروف نزاع درباب قدما و متجددان بووالو مدافع قدما بود، وباآنکه تا پیدایش رمانتیسم نیز مکتب کلاسیك همچنان به‌پیروی از اصول بووالو نسبت به قدما علاقمند باقی ماند گفتگوهایی که درطی نزاع پیش‌آمد تأثیر قابل ملاحظه‌یی درپیشرفت افکار انتقادی و مباحث نقد ادبی داشت. در واقع کمال مطلوب مکتب کلاسیك مشتمل بردو عنصر متفاوت بود: علاقه به‌عقل وعلاقه به‌زیبایی. علاقهٔ به عقل که از میراث تعلیم دکارت و شك دستوری مکتب دکارت (Cartésianisme) نیز تقویت می‌شد از آنچه تعلق به‌دوران قدما بود و از تمام آنچه حکم به‌تقلید و جمود می کرد احتراز می‌جست و طالب استقلال عقل بـود درصورتیکه علاقهٔ به زیبایی صاحبنظران را به‌تحسین قدما و تمجید آثار «تقلیدناپذیر» آنها می کشانید و با تسلیم به‌تقلید از قدما راه‌توسعهٔ‌عقل‌را سد می کرد. اما عقل‌گرایی(rationalisme) که پیروی از قدما وتقید به‌کمال مطلوب کلاسیك مدتها آنرا درحصار تقلید به‌بند کشیده بود سرانجام می‌بایست لجام از سرخویش فروکشد و داستان شارل‌پرو و شعری‌که وی درطی آن عصر لویی چهاردهم را با عصر اگوست مقایسه‌کرده بود به‌وی‌فرصتی داد تا برضدتقالید طغیان کند. درمقابل اعتراضی که بووالو براین‌دعوی کرد وی رسالهٔ معروف «موازنه بین قـدما و متجددان» را نوشت. دراثبات ایـن

دعوی که بوالو را فوق‌العاده رنجانیده بود وی در این رسالهٔ خویش کوشید نشان دهد که روح و فکر انسان دایم در «ترقی» است و چون در زمینهٔ دانش، اطلاعات ما بیش از قدماست، چرا باید که در ادبیات چنان نباشد؟ قدما درهمه چیز حکم کودکان را داشته‌اند درصورتیکه متجددان درقیاس با آنها حکم اشخاص بالغ را دارند. یك صاحبنظر و متفکر عصر که دربن نزاع از همان اول درکنار شارل‌پرو به‌دفاع از متجددان پرداخت فونتنل (۱۷۵۷-۱۶۵۷) فیلسوف وادیب و محقق روشنفکر بود که رساله‌یی هم درباب این مسأله نوشت و درتأیید ادعای پرو مخصوصاً به‌این نکته اشارت کرد که مواهب طبیعت تمام شدنی نیست و هرعصری از اعصارهم دستاوردهای خود رابه‌عصر بعد منتقل می کند. ازین‌روهوشمندان متأخر تمام‌مواهب و استعدادهای قدما را دارند و البته مواهب و استعدادهای دیگری راهم که خاص خودشان هست‌بر آنها افزوده‌اند وهرچند شاید هنوز شاعرانی که از استادان‌بزرگ قدیم برتری یافته باشند به‌وجود نیامده‌اند مانعی ندارد که چنین شاعرانی به‌وجود آیند و درواقع باید به‌وجود بیایند. درطی این مشاجرات دو نویسندهٔ دیگر که فنه‌لون و لابرویر بودند نیز درصف هواخواهان قدما جای داشتند معهذا درنزدآنها مکتب کلاسیك به‌هیچوجه آن‌محدودیتی را که درتعلیم بوالو یافته بود نشان نمی‌داد[۸]، چنانکه لابرویردررسالهٔ گفتار دربارهٔ تئوفراست نوعی‌سعهٔ مشرب دارد که حاکی است از توجه او به‌اینکه قواعد قدما لایتغیر نیست همچنین فنه‌لون درنامه به‌آکادمی که شاید بعد از فن‌شعر بوالو مهمترین اثر انتقادی عصر کلاسیك درادبیات فرانسه به‌شمار آید، ترجیح قدما را نه‌برحکم عقل بلکه برمبنای ذوق مبتنی می کند واین نیز نشان می‌دهد که نزد وی تقلید و تبعیت از قدما امری نیست که عقل بتواند آنرا الزام کند. اما طرفداران «متجددان» (Modernes) که در واقع غلبهٔ نهایی با آنها بود استدلالشان مبتنی می‌شد برضرورت و الزام عقلی. پرو و فونتنل هر دو از پیروان دکارت (Cartesiens) بودندومبنای استدلال آنهاهم فکر ترقی (Le Progrés) بود که از تعلیم دکارت گرفته بودند و چون شعر وادب را هم محصول «عقل» می‌دیدند آنرا نیز بالطبع مشمول اصل ترقی می‌دیدند و به‌همین‌سبب متجددان را برقدماترجیح می نهادند.[۹] بدینگونه، فکر ترقی که اساس تعلیم فلاسفهٔ عهدروشنگری بود خود از مشاجرات قرن هفدهم ومخصوصاً ازنزاع بین قدما و متجددان‌حاصل

آمد. دربین صاحبنظرانی که این فکر ترقی و تعقل‌گرایی را درین دوره به‌هم در-
آمیختند نام پیربل (۱۶۴۷-۱۷۰۶) نیز در ردیف نام فونتنل شایستهٔ ذکرست. فرهنگ
تاریخی و انتقادی او که خود یك مرجع عمدهٔ متفکران عهد روشنگری بود مجاهده‌یی
ادبی بود که درطی آن نویسنده کوشیده بود تا به‌شیوهٔ فلسفی دکارت فقط چیزی‌را
حقیقت بشناسد که آن را بتوان به‌طور وضوح حقیقت دانست. از پاره‌یی جهات
فرهنگ پیربل طلایهٔ دایرةالمعارف دیدرو ومخصوصاً فرهنگ فلسفی ولتر به‌شمار
می‌آید و در واقع روح نقادی قرن روشنگری- خاصه تعقل‌گرایی و تسامح‌جویی
آن - بسیاری از ویژگی‌های خود را به‌این اثر فوق‌العاده مدیونست.

البته نهضت نوگرایی (Modernisme) که نزاع بین قدما و متجددان در واقع یك
جلوهٔ آن بود به‌خاطرعلاقه‌یی که به «تعقل» نشان می‌داد ونیز به‌سبب آنکه «اندیشه»
را بر «هنر» رجحان می‌نهاد طبعاً در ارزیابی آثار ادبی نیز ترجیح می‌داد که بیشتر
به‌عقل -عقل استدلالی و نه «ذوق سلیم» که مکتب کلاسیك گه‌گاه آن را نیز به‌نام
عقل می‌خواند -تکیه کند. معهذا نقد مبتنی براحساس (Critique de sentiment)
هم درهمین ایام طرفدارانی داشت که از آنجمله می‌توان ژان باتیست دوبوس
(۱۶۷۰-۱۷۴۲) را ذکر کرد که رسالهٔ اوموسوم به «اندیشه‌های انتقادی درباب شعر
و نقاشی» (۱۷۱۹) واکنش فرخنده و مناسبی بود درمقابل تعقل‌گرایی افراط‌آمیز
عصر. به‌اعتقاداین کشیش باستانشناس اثرهنری را به‌وسیلهٔ «قلب» باید ارزیابی کردنه
به‌وسیلهٔ عقل. ازین رو در شعر نیز مثل نقاشی چیزی که بیشتر اهمیت دارد قالب و
صورت (Forme) است چرا که آنچه در اولین وهله در احساس انسان تأثیر می-
گذارد، البته مجازواستعاره، وهمچنین آهنگ وموسیقی کلام است. بدینگونه، وی
نیز مثل بوالو از «ذوق سلیم» دم می‌زد اما نه‌ذوقی که سراسر عقل و استدلال باشد
و درنزد همهٔ مردم یکسان تلقی شود و اینگونه تلقی از نقد یادآور شیوه‌یی است
که نقد تأثرنگاری (impressionniste) نام دارد وبعدها ژول‌لومتر و آناتول‌فرانس
آن را تبلیغ و توصیه کردند.

این گرایش به‌احساس که درنقد و تعلیم دوبوس مجال بیان یافت جلوه‌یی ازذوق

حساسیت (Sensibilté) بود که از اواخر قرن هفدهم درفرانسه تدریجاً علاقه به‌ندای وجدانی و اظهار همدردی با دیگران را همچون نشانه‌یی از تربیت وتهذیب اخلاقی دربین خلق مرسوم کرد و حتی در طرز تلقی از نمایشنامه و داستان هم انعکاس یافت. چنانکه درتماشای نمایشنامه‌ها هم ریختن اشک و اظهار احساسات از لوازم درك هنری و ادب اجتماعی به‌شمار آمد. البته فلسفهٔ این «قرن روشنایی» هم که عشق به‌انسانیت وعلاقهٔ به‌طبیعت رادرمقابل احکام دیانت تعلیم و توصیه می کرداز نفوس تربیت یافته طلب می کرد که دربرابر مصائب واحوال انسانها واکنش عاطفی خود را نشان دهند وخویشتن را در ادراك عوالم قلبی دیگران مستعد قلمداد کنند. این احساس، و مخصوصاً سرایت سریع آن درنفوس، سبب شد که مردم تدریجاً عادت کنند که همواره در دیگران به‌چشم همدردی و شفقت بنگرند و حتی در تماشاخانه‌هم ازیك کومدی توقع‌داشته باشند چیزی جدی باشد- کومدی‌اشك آور. این نوع کومدی که درواقع با توسعهٔ فرهنگ بورژوائی وتا حدی در دنبال‌رواج رمانهای ریچاردسون و آثار بعضی درام‌نویسان انگلیسی اشاعه یافت[۱۰] مخصوصاً به‌وسیلهٔ دیدرو به‌عنوان درام بورژوا تبلیغ شد وحتی مورد توجه و تقلید لسینگ آلمانی نیز واقع گشت. این‌نوع‌نمایش جدی به‌جای آنکه به‌سرشت‌ها(Caractère)-یی ثابت و کلی که دراشخاص فرض می‌شد و درآنزمان همچون سنگ‌بنای واقعی نمایشنامه به‌حساب می‌آمد توجه کند بیشتر به‌احوال و شرایط (Conditions)متغیر آنها توجه داشت که درواقع تابع مقتضیات جامعه و ویژگی‌های مربوط به‌شغل و حرفه وطرز زندگی قهرمانان بود. با رواج این شیوه، طبیعی بود که تقلید وادامه شیوهٔ راسین و مولیر دیگر درقرن هجدهم مطبوع نباشد و حتی ولتر که با قریحهٔ درخشان‌خویش درتراژدی سبك کلاسیك را ادامه می‌داد لازم‌دید چیزی‌ازشیوه‌های شیکسپیر را نیز برآنچه از شیوهٔ راسین تقلید می کرد بیفزاید.[۱۱] با اینهمه فرانسه، بعد از راسین درتراژدی چیزی جز یك انحطاط بارز عرضه نکرد. اما در کومدی که قرن‌هجدهم به‌آن بیش از تراژدی اهمیت دادگرایش به‌نوعی واقع‌بینی‌ازیکسو منجر به‌ایجاد درام بورژوا شد که غیر از دیدروتعدادی نویسندگان دیگر را نیز به-خود مشغول داشت و، ازسوی دیگر شیوهٔ بومارشه (۱۷۹۹-۱۷۲۳) راپدیدآورد که مخصوصاً دواثر درخشان وی: ریش‌تراش اشبیلیه (۱۷۷۳) وازدواج فیگارو(۱۷۸۴)

دوباره چیزی از عظمت خلاقیت مولیر را درقلمرو کومدی فرانسه احیاء کرد.

امـا نقد ادبی البته درمحیط پرجنب‌وجوش این «قـرن روشنایی» نمی‌توانست از مشاجرات فکری و فلسفی بر کنار بماند. خاصه کـه شیوع بیماری «احساسات» از یکسو و رواج الحاد فلسفی ازسوی دیگر، آن را طبعاً از نتایج تعلیم بوالوومیراث کلاسیك دور می‌داشت و مخصوصاً «اندیشهٔ ترقی» را تکیه‌گاه «نوگرایی» خویش می‌یافت.[۱۲] البته درقلمرو آفرینش ادبی غنیمت بزرگی که عاید این قرن فلسفی‌شد عبارت بـود از توسعهٔ هنر داستان نویسی ـ رمان. نه‌فقط ژیل‌بلاس اثـر لوساژ (۱۷۴۷-۱۶۶۸) و مانون‌لسکو اثر آبه‌پره‌وو (۱۷۶۳-۱۶۹۷) تفوق این قرن را در زمینهٔ داستان‌نویسی نشان‌می‌دهد بلکه توفیق‌امثال دیدرو، مونتسکیو، ولتر، وروسو دراستفاده ازقالب داستان‌فلسفی جهت نشر عقاید و آراء فلسفی نیز افق‌های‌تازه‌یی برای نقدادبی گشود. اما نقد ورای علاقه‌یی که درشیوهٔ ادیبان واستادان به‌جزمیت و تعقل‌گرایی داشت در زمینهٔ ذوق و احساس نیز راههای تازه پیش گـرفت. این توجه به‌ذوق و احساس البته مانع ازآن نبود که بعضی صاحبنظران مثل شارل‌باتو (۱۷۸۰-۱۷۱۳) نیز درصدد برآیند تا ذوق و احساس مربوط به‌هنرهای زیبا راهم تحت نظام (Système) واحد درآورند وگرایش به‌طبیعت را مبنای آن بشمرند ـ قولی که درآلمان نیز بوسیلهٔ لسینگ دنبال شد. طرفه آنکه آبه‌دوبوس (-۱۶۷۰ ۱۷۴۲) هم درعین‌آنکه نقش احساس را درنقد و ارزیابی ادب، از نقش عقل‌مهمتر می‌یافت به‌این نکته‌هم توجه‌کرد که تأثیر «اقلیم» (climat) درامر ذوق نیزمحسوس و مشهوداست و این قول که نزد مونتسکیو نیز درتحقیق راجع به‌قـوانین و آداب، اصلی معتبر شناخته شد، دراوایل قرن نوزدهم درعقاید مادام دواستال و درپیدایش آنچه به‌نقد رمانتیك معروف است تأثیر قاطعی داشت. با آنکه ولتر ویك مخالف سرسخت وی بـه‌نام فره‌رون (۱۷۷۶-۱۷۱۹) درین قرن بازار مشاجرات ادبی و انتقادی را به‌شدت گرم کردند و ولتر را مخصوصاً از جهت نقشی که در تـرویج مباحث ادبی داشته است یـك منتقدواقعی و حتی یك منتقد حرفه‌یی (Critique-professionnel)می‌توان شمرد، نقدادبی درمعنی‌امروزی خویش‌درفرانسه‌بالاهارپ (۱۸۰۳-۱۷۳۹)به‌وجودآمد که مجموعهٔ تحقیقات ادبی اوتحت عنوان‌لیسه Lycée

با وجود نقایص وعیوب بسیار هنوز متضمن نکات تازه وجالب هست. طرفه آنکه انقلاب کبیر فرانسه‌هم هرچند با گذشته قطع ارتباط کرد باز نسبت به‌میراث ادبیات کلاسیك وفادار ماند وحتی ناپلئون بناپارت‌هم تقریباً به‌طور رسمی ازادب کلاسیك حمایت نمود[۱۳] معهذا این دوران طوفان و طغیان، طبعاً زمینه را برای پیدایش یك نهضت ادبی تازه آماده کرد ــ مکتب رمانتیك. بدون شك اندیشهٔ ترقی، وفکر اینکه مفهوم زیبایی بهیچوجه امری ثابت ولایتغیر نیست بلکه درطی اعصار و دربین اقوام مختلف طبعاً تفاوت دارد، همچون یك تجربهٔ انقلاب ویك حاصل تعلیم «قرن روشنایی» دراذهان نویسندگان بعد از انقلاب تأثیر بخشید و انعکاس آن درنقد ادبی مخصوصاً درنزد مادام دواستال و شاتوبریان محسوس شد که با ویکتورهوگو ــ و طلایه‌داران نهضت رمانتیك درفرانسه بشمارند.

مادام دواستال (۱۸۱۷-۱۷۶۶) که بانی واقعی مبانی این مکتب در ادبیات فرانسه تلقی شد خود اصلاً سویسی و دختر ژاك نکر وزیر معروف لویی شانزدهم بود. از کودکی با عقاید و تعالیم فلاسفهٔ قرن روشنایی آشنا شد و تحت تأثیر فرهنگ انگلیسی با افکار آزادی‌طلبانه مربوط گشت. از لحاظ هوش وعقل فرزند ولتر و از جهت قلب واحساس فرزند روسو به‌شمار می‌آمد وبا اتحاد این دو روح درواقع تمام «قرن فلسفی» را در وجود خود جمع می‌داشت. در حدود بیست‌سالگی با یك بارون سالخوردهٔ سویدی ازدواج کرد، ودرپاریس یك محفل (Salon) ادبی به‌وجود آورد که بروز انقلاب طبعاً آن را تبدیل به‌محفل سیاسی کرد. در ۱۸۰۰ کتابی دربارهٔ ادبیات نوشت و نشان داد که آثار ادبی را می‌بایست با توجه به‌ویژگی‌های ملی و حوادث تاریخی اقوامی که آن آثار را به‌وجود آورده‌اند سنجید وارزیابی کرد. در ۱۸۰۳ به‌حکم ناپلئون بناپارت تبعیدشد وپس از آن تاسقوط ناپلئون بیشتر عمرش درمسافرت وغربت گذشت. به‌آلمان و ایتالیا و سوید و انگلستان سفر کرد ودرآلمان مراوده با ویلهلم شلگل او را با ادبیات آلمان و نهضت رمانتیسم آشنا نمود. در ۱۸۱۰ کتابی دربارهٔ آلمان نوشت و با توصیف آلمان و احوال مردم و ادبیات آن نشان داد که ادبیات تازه‌یی درآن سرزمین به‌وجود آمده است که آیین مسیح و آداب شوالری در آن نقشی دارد و چنین می‌نماید که آیندهٔ ادبیات اروپا

به‌این ادبیات متعلق باشد. تأثیر این آثار در ادبیات فرانسه و مخصوصاً در مسایل مربوط به‌نقد قابل ملاحظه بود. کتابی که وی در بارهٔ ادبیات نوشت در زمینهٔ نقد و زیباشناخت انقلابی به‌وجود آورد شبیه بدانچه کتاب روح القوانین منتسکیو در زمینهٔ مسایل مربوط به‌حقوق و قوانین به‌وجود آورده بود. تعلیم مونتسکیو آن بودکه در تحت تأثیر عوامل و اسباب مادی و معنوی، انسان قوانین گونه‌گون به وجود آورده است که همهٔ آنها در وضع و مقام خود معقول و قابل درک است. مادام دواستال هم معتقد بود زیبایی وجوه و جهات مختلف داردکه همه قابل درك است و البته اختلاف آنها ناشی از عوامل مادی و معنوی است و بدینگونه وی، افق تازه‌یی برنقد ادبی گشود و معلوم کردکه نقد دیگر نمی‌تواند مثل عهد بوالو به‌دنبال یك «جمال آرمانی» ثابت ولاتیغیر باشد بلکه می‌بایست ویژگی هر اثر ادبی را درك کند و آن را با احوال تاریخی و مختصات قومی و ملی کسانی که‌آن اثررا پدید آورده‌اند مرتبط سازد. خود او در طی کتابی که در بارهٔ آلمان نوشت کوشید تا ادب آلمانی و مختصات آن را با احوال قومی و تاریخی مردم شمال مربوط سازد. این کتاب که همچون «کتاب مقدس رمانتیك‌ها» (La Bible des romantiques) تلقی شد[14] در واقع مبانی عمدهٔ مکتب رمانتیك را در-برداشت.

اما شاتوبریان (۱۸۴۸-۱۷۶۸) که از بسیاری جهات نقطهٔ مقابل مادام دواستال به‌شمار می‌آمد نیز در تمهید مبانی این مکتب تأثیرش قابل ملاحظه بود. وی با توجه به‌اینکه آیین مسیح بیش از آیین شرك قدما با سرشتها وهیجانات قهرمانی انسانی ارتباط داردکوشید تا در کتابی به‌نام نبوغ آیین مسیح جنبهٔ مسیحی رمانتیك را پایه‌گذاری کند. درین کتاب شاتوبریان برای آنکه نشان دهد آیین مسیح نه فقط با ترقی هنر و ادب منافات ندارد بلکه ممد آن نیز هست کوشید تا ارتباط بین ادب و دین را توجیه کند و با دید تازه‌یی به‌ادبیات و دین بنگرد.

با آنکه شاتوبریان را پدر مکتب‌رمانتیك و مادام‌دواستال را بانی مبانی آن می‌شمارند کسی که این مکتب را برمبانی انتقادی استوار کرد و بدان حیثیت واقعی بخشید ویکتورهوگو (۱۸۸۵-۱۸۰۲) بودکه مخصوصاً آثار خود او پیروزی این مکتب را تحقق می‌داد. مقدمهٔ نمایشنامهٔ کرومول (۱۸۲۷) اثر وی، که در واقع

بیانیهٔ مکتب رمانتیسم فرانسه به‌شمارست به‌قول تئوفیل گوتیه مثل الواح موسی در طورسینا درخشید. ویکتورهوگو درین مقدمه مبانی مکتب تازه را با افکار وعقایدی که بعضی ازآنها تازگی نداشت و بعضی دیگر را وی از سایر رمانتیک‌ها گرفته بود، تحت ضابطهٔ نظام فکری در آورد و از آن چیز تازه‌یی ساخت. وی نشان داد که هنر تازه و اصیل چیزی جز هنر رمانتیک نیست و با دگرگونیهایی که در احوال زمانه پیدا شده است هنر نیز می‌بایست به‌تازگی بگراید. آنچه تازگی این مکتب را نشان می‌داد توجه آن به‌ترقی بود، و در واقع به‌دستاویز همین فکر ترقی بود که او هنر کلاسیک و قواعد و اصول آن را طرد می کرد. می‌پرسید چون همه چیز درحال تحرك و ترقی است چگونه می‌توان ادبیات را براصول و ضوابط ثابت و جامد کلاسیک‌ها مبتنی دانست؟

قرن نوزدهم که شاهد اعتلاء مکتب رمانتیك در فرانسه شد البته در دنبال آن و مخصوصاً به‌موازات تحولات اقتصادی و سیاسی، مکتب‌های فلسفی و ادبی دیگری را نیز به‌وجود آورد. این قرن، در تاریخ نیز مثل ادبیات وهنر، دوران تحول و تبدل بود. در آغاز آن، طلوع ناپلئون بناپارت و سقوط عبرت‌انگیز او رخ داد، و در نیمهٔ دوم آن ناپلئون سوم (۱۸۷۳-۱۸۰۸) به‌ذروهٔ قدرت رسید. حصول وحدت آلمان که در پی آن سقوط پاریس به‌دست بیسمارك اتفاق افتاد، و سپس روی کارآمدن جمهوری سوم (۱۸۷۰ به‌بعد) که بازیهای سیاسی اروپا آن را تا اولین قربانگاه عظیم تاریخ در قرن‌بیستم- یعنی جنگ اول بین‌الملل - کشانید هم حوادثی بود که دراوضاع و احوال اجتماعی و ادبی این قرن پرماجرا دگرگونیهای بسیار پدید آورد.

از لحاظ ادبی‌اولین حادثهٔ عمدهٔ قرن، پیدایش مکتب رمانتیك بود که امثال شاتوبریان و مادام‌دواستال آنرا پی‌افکندند، و کسانی چون ویکتورهوگو، لامارتین (۱۸۶۹-۱۷۹۰)، آلفرددووینیی (۱۸۶۳-۱۷۹۷)، آلفرددوموسه (۱۸۵۷-۱۸۱۰) ژورژساند (۱۸۷۶-۱۸۰۴)، و دیگران آن را توسعه دادند و آثار ارزنده‌یی براساس‌مبانی آن به‌وجودآوردند. پیدایش مکتب‌های واقع گرایی وطبیعت گرایی، که مخصوصاً رنگ جالبی به‌رمان فرانسه داد حوادث ادبی دیگر این قرن به-

شمارند که البته مبانی آنها، و مکتب‌های ادبی دیگری چون رمزگرایی و مکتب هنر برای هنر، در ثلث آخر این قرن مناقشات ادبی و مباحثات انتقادی جالبی پدید آورد که مخصوصاً از لحاظ تاریخ نقد ادبی در خور بحث است.

اساس مکتب رمانتیک یکی این بود که شاعر باید به‌جای بیان افکار و اوصاف مشترک به‌تشریح و تبیین عواطف فردی و شخصی بپردازد و تنها به‌بیان احوال و اوصاف کلی مشترک، چنانکه شیوهٔ مکتب کلاسیک بود، قناعت نکند. دیگر آنکه به‌جای تقلید از ادبیات یونان و روم و به‌جای استفاده از اساطیر عهد شرک که در نزد نویسندگان شیوهٔ کلاسیک رایج بود، باید از ادبیات اقوام شمال و از احوال قهرمانان مسیحیت استفاده کرد. همچنین درین مکتب برخلاف مکتب کلاسیک که بیشتر بر عقل (Raison) متکی بود اکثر سخن از شور وذوق و احساس و تخیل در میان آمد. نیز فکر عرفان، و فلسفهٔ وحدت وجود، و همچنین ادبیات و فلسفهٔ شرق نیز مثل فرهنگ و قصص مسیحی قرون وسطایی در این مکتب مورد توجه واقع گشت. به‌علاوه قواعد مربوط به‌انواع، ووحدتهای سه‌گانه و حدود و قیود مکتب کلاسیک درین شیوه منسوخ شد.

البته این مکتب درعین حال دیدگاه اجتماعی داشت و به‌رؤیاهای اخلاقی و اجتماعی مشغول بود و این امری بود که بعضی صاحبنظران نمی‌پسندیدند و معتقد بودند که شعر و هنر را نباید مقید به‌تعالیم و اصول کرد. در رأس این جماعت تئوفیل گوتیه (۱۸۷۲-۱۸۱۱) قرارداشت که شعار او «هنر برای هنر» بود. به‌اعتقاد وی «تنها، چیزی زیباست که به‌درد هیچ کاری نمی‌خورد. هرچیز که سودی دارد زشت است چون یکی از نیازمندیها را بیان می کند ونیازمندیهای انسان همه پست و نفرت‌انگیزست». این افکار نزد لوکنت‌دولیل (۱۸۹۴-۱۸۱۸) و بعضی شاعران دیگر به«طبیعت گرایی» منجرشد و کار تحسین‌واعجاب آن نسبت به‌ادب وهنر یونانی به‌جایی کشید که مکتب پارناس که آنهاپدیدآوردندیك نوع واکنش در مقابل مکتب رمانتیك به‌شمار آمد.

با اینهمه مکتب پارناس‌هم‌مثل مکتب رمانتیك با عکس‌العمل‌یك مکتب تازه مواجه شد که عبارت بود از واقع‌گرایی (Realisme). این مکتب درعین‌حال، هم طغیانی برضد خیالبافیها و شورانگیزیهای مکتب رمانتیك بود وهم اعتراضی بود

برمکتب پارناس و فکر هنر برای هنر. درست است که بنای این مکتب بر آن بود که نویسنده خود را از معرکهٔ احساسات و هیجانات محیط واقعیت کنار بکشد و واقعیت راچنانکه هست تصویر کند اما دراین کار نیز غایت وی غالباً یك امر اجتماعی بود. گویی تصویر آداب و رسوم عصر در آثار نویسندگان این مکتب بهانه‌یی بود برای شروع یك مبارزهٔ دینی یا ضد دینی، یا یك مسألهٔ اجتماعی و اخلاقی که نویسنده می‌خواست آن را برای عامهٔ مردم مطرح کند. اگر احوال ضعیفان وفقیران درین آثار با دقت وحوصله تصویر می‌شد بیشتر به‌خاطر آن بود که نویسنده آنها را دست بیندازد و تحریك کند یا آنکه توجه عمومی را به‌احوال آنها جلب کند.[۱۵] و این نکته‌یی بود که آنها را ازفکر هنر برای هنر واز مکتب پارناس جدا می کرد. همچنین درمقابل مکتب رمانتیك که دربیان عواطف شخصی زیاده اصرار می کرد، مکتب واقع گرایی، بیان تمام جهات و اوصاف واقعیت را ــ بدون دخالت ذهنیت نویسنده ــ درنظر داشت و جنبهٔ عینی درنزد اصحاب این مکتب هرگونه توجه به‌جنبهٔ ذهنی را نفی می کرد. بیان حقایق احوال و کیفیت تأثیر محیط درفرد و توجه به‌علل واسباب معقول وطبیعی که درنزد نویسندگان این مکتب اصل عمده به‌شمار می آمد داستانهای رئالیستی را فوق‌العاده در نزد عامه مطلوب کرد. واقع گرایی، درحقیقت عبارت بود از اینکه نویسنده بکوشد تمام ویژگی‌های واقعیت (Realité) را آنگونه که هست و بدون توجه به‌زشتی یا ابتذال آنها، با نهایت دقت و بدون انحراف و پرده‌پوشی توصیف و تصویر کند واجازه ندهد که واقعیت از ورای عینك تخیل و احساس شخصی او انعکاس بیابد. با این تعریف، که نزد غالب محققان مشهور است، طبعاً کسانی مانند بالزاك (۱۸۵۰-۱۷۹۹) و استاندال (۱۸۴۲-۱۷۸۳) و فلوبر (۱۸۸۰-۱۸۲۱) هم‌نویسندگان رئالیست محسوبند معهذا واقع گرایی به‌عنوان یك مکتب به‌وسیلهٔ یك نویسنده دیگر به‌نام شانفلوری (۱۸۸۹-۱۸۲۱) مطرح شد که در رساله‌یی به‌نام واقع‌گرایی (۱۸۵۷) توصیه می کرد نویسنده نیل به‌عینیت (objectivité) را منظور سازد و ازگرایش به‌ذهنیت (Subjectivité) بپرهیزد.

اما افراط درعینیت گرایی که هدف این مکتب بود، منجر به‌مکتب طبیعت‌گرایی (Naturalisme) شد که مخصوصاً درسالهای بین ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ تحت‌تأثیر فلسفهٔ تحققی اگوست کنت رونقی یافت و هیپولیت تن، منتقد معروف این دوره را

باید از پیشروان این مکتب در نقد ادبی شمرد. درزمینهٔ آفرینش ادبی، طبیعت‌گرایی عبارت بود از گرایش به‌تصویر و تقلید طبیعت بی‌آنکه چیزی از آن را فروگذارند و مخصوصاً با اصرار در تصویر و توصیف جنبه‌های زشت طبیعت. بانی این مکتب امیل زولا (۱۹۰۲-۱۸۴۰) بود که در پیرامون وی نیز کسانی چون گی دوموپاسان (۱۸۹۳-۱۸۵۰) وهویسمان (۱۹۰۷-۱۸۴۸) با اظهار گرایش به‌این مکتب تقیدی هم به‌پیروی از آن نشان ندادند. زولا در کتابی به‌نام داستان تجربی مبادی این مکتب را بنانهاد و نشر آن، مشاجرات قلمی شدیدی را دربین صاحبنظران برانگیخت. در نقد ادبی اعتقاد «تن» براینکه آثار ادبی نیز همانند موجودات زنده تحت سیطرهٔ قوانین علمی هستند معرف طرز فکر این مکتب است. درواقع طرز نگرشی را که «تن» درنقادی به‌کار برد امیل زولا و اصحابش در داستان‌نویسی به‌کار بردند و این خود از مواردیست که نقد ادبی درایجاد آفرینشهای ادبی تأثیر مستقیم داشته است. زولا و اصحاب او به‌استناد اصل ترتب معلول برعلت (Determinisme) معتقدشدند که در رمان و ادبیات باید علل هرحادثه و هرحالتی را کشف و بیان کرد و چون فکر تابع دستگاه مغز و اعصاب است درتبیین موجبات هرفکر و هرعاطفه باید به‌طبیعت وساختمان آن مراجعه نمود و این مباحث را باید در کتاب «داستان تجربی» او خواند که درطی آن نویسنده تقریباً جز تکرار قواعد و مبادی مندرج در کتاب «طب تجربی» اثر کلود برنارد (۱۸۷۸-۱۸۱۳)، درزمینهٔ داستان‌نویسی، کاری نکرده است. برداستانهایی هم که برروی مبانی این مکتب نوشته شد منتقدان غالباً اعتراض کرده‌اند که زیاده بیذوق وخشك وخشن هستند وغالباً ازتوجه درست به‌دقایق احوال نفسانی انسان نیز غافل مانده‌اند و آثار زولا خود شواهدی است برصحت این اعتراضات.

واکنشی که در مقابل طبیعت‌گرایی پیدا شد به‌وسیلهٔ مکتب رمزگرائی (Symbolisme) اظهار شد که خود تا حدی گرایش به‌دنیای رمانتیك محسوب می‌شد. بیشتر کسانی که رمزگرایی را به‌عنوان یك مکتب تازه، تبلیغ و ترویج کردند خود در تحت تأثیر موسیقی تازه و پرهیجان ریشارد واگنر و هیجانهای رمانتیك عصر، واقع بودند وافکار شوپنهاور، وتخیلات ادگار آلن‌پو که شارل بودلر (۱۸۲۱-۱۸۶۷) آثار او را به‌فرانسه ترجمه کرده بود نیز درپیدایش افکار آنها تأثیر داشت.

استفان مالارمه (۱۸۹۸-۱۸۴۲)، ورلن (۱۸۹۶-۱۸۴۴) و رمبو (۱۸۹۱-۱۸۵۴) رهروان و پیشروان این مکتب بودند و بودلر را از راهگشایان آن می‌شمردند. ژان موره‌آ (۱۹۱۰-۱۸۵۶) که برنامهٔ این مکتب را در ضمیمهٔ روزنامهٔ «فیکارو» منتشر کرد درباب مآخذ آن می‌نویسد که «برای یافتن منابع این مکتب‌جدید باید به‌بعضی اشعار آلفرد دووین‌یی وشیکسپیر وحتی به‌صوفیه و عرفا بلکه به‌دورتر از آنها مراجعه کرد. شارل بودلر مبشر و مبدع واقعی این مکتب شمرده می‌شود». اگر چه هریك از اصحاب این مکتب، توجیه خاصی درباب رمزگرایی دارد اما بررغم قول طرفداران واقع‌گرایی وطبیعت‌گرایی، غالباًهمه درین نکته اتفاق‌دارند که شعر با نظریات علمی سازش ندارد و از مبالغه‌گویی و زبان‌آوری و حساسیت مصنوعی‌هم برکنارست. اصحاب این مکتب می‌خواستند زندگی درونی انسان را با تمام عمق و تبدلی که دارد به‌کمك رمزها (Symboles) توصیف و تبیین کنند، احساسات مبهم وافکار درهم ومغشوش را که دروجود انسان هست تصویروتجسیم نمایند. درعین‌حال معتقد بودند که شعر ازین عوالم و احوال فقط «نشان» می‌دهد با «نام» واقعی آنها آشنایی ندارد، و این احوال و عوالم را تنها تلقین می کند نه تعریف و تبیین. به‌اعتقادآنها شعر مثل‌موسیقی است باید درنوعی ابهام باقی‌بماند، و هیچ مطلبی را با صراحت تمام بیان نکند بلکه درهرحال باید چنان باشد که هر خواننده‌یی به‌ذوق وخیال خود، از آن‌چیزی درك کند. به‌طورکلی مکتب‌رمزگرایی مدعی بود که باید صراحت و وضوح را ازشعر دور کرد و قواعد و حدود قدمارا دگرگون نمود و تداعی‌هایی را که از قواعد زبان یا سنن ادبی درخاطرها حاصل می‌گردد باید رها کرد. فن شعر ورلن که در۱۸۸۴ نشر شد اعلان جنگی بود که وی به‌اصول بلاغت و زبان‌آوری داد، و با این اثرمکتب رمزگرایی نشان داد که ابهام درعبارت را بروضوح منطقی وخوش‌آهنگی ترکیب را حتی برصحت‌آن ترجیح می‌دهد.

تحت تأثیر این مکتب‌های گونه‌گون و حتی بررغم واقع گریزی یاپندارگرایی که درجوهرتعلیم‌بعضی ازین مکتب‌ها وجود داشت نقد ادبی‌درتمام دوران قرن‌نوزدهم و حتی درشکلی از آن‌که درمجلات و روزنامه‌های عام‌پسند متداول بود همواره

معرف نوعی اندیشه، نوعی احساس مسؤولیت، ونوعی تحرك فکری است که گویی درغالب موارد این عبارت دکارت را می‌تواند درتوجیه وتبیین وضع خویش به‌کار برد: می‌اندیشم، پس هستم. از پیشروان نقد دراوایل این قرن مخصوصاً ویلمن، سن‌مارك ژیراردن، سنت‌بو و ونیزار را بایدذکر کرد. چنانکه از نقادان اواخرقرن غیراز کسانی که قسمتی ازفعالیت‌ادبی آنها به‌قرن بیستم تعلق دارد، نام تن‌وبرونتیر درخور یادآوریست.

فرانسوا ویلمن (۱۸۶۷-۱۷۹۰) استاد دانشگاه سوربن بود و چند سالی نیز به‌وزارت آموزش عمومی رسید. درنقادی از آراء مادام‌دواستال و شاتوبریان استفاده‌کرد و از تلفیق آنها شیوهٔ خاصی به‌وجود آورد که عبارت بود از تحقیق دراحوال نویسندگان آثارادبی با نظر به‌تاریخ عصر وتوجه به‌آثار مشابه درادبیات کشورهای دیگر. به‌همین سبب او را از پیشروان ادب تطبیقی به‌شمار می‌آورند. دربین آثار وی مجموعهٔ درسهای اوست درباب ادبیات فرانسه در قرون وسطی، و مجموعه‌یی دیگر درباب ادبیات قرن هجدهم. درادبیات قرون وسطی مخصوصاً به‌تأثیر دانته وبعضی شعراء اسپانیا درادبیات فرانسوی توجه دارد، چنانکه درمورد ادبیات قرن هجدهم نیز همین طرز تلقی را دارد و از همین‌روست که مطالعات‌وی درتاریخ ادبیات معرف توجه به‌بحث ادبیات تطبیقی است.

سن‌مارك ژیراردن(۱۸۷۳-۱۸۰۱) هم که مثل‌ویلمن استاد دانشگاه‌بودوچندی هم نمایندگی مجلس داشت، هرچند مثل ویلمن به‌جنبهٔ تاریخی آثار توجه داشت اما مخصوصاً به‌دیدگاه اخلاقی اهمیت خاص می‌داد. بخشی از تحقیقات ادبی او دروس انتقادی اوبود درباب ادبیات دراماتیك، لافونتن وسرایندگان امثال، وژان‌ـ ژاك‌روسو و آثارش. لحن‌بیان اوقاطعیت یك‌معلم را دارد وعلاقهٔ او به‌جنبهٔ تربیتی و اخلاقی‌ادبیات‌سبب می‌شود که از نویسندگان بخواهد «روح ما را تعالی‌بخشند» و با دلنگرانی یك مربی و معلم جوانان را از «فریبها و آشفتگی‌های اخلاقی» که در«کتابهای‌قرن» هست برحذر می‌دارد.[۱۶] دستره‌نیزار (۱۸۸۸-۱۸۰۶) که نیزاستاد ادبیات‌بود وچندی‌هم ریاست‌دانش‌سرای‌عالی پاریس راداشت‌مثل سن‌مارك‌ژیراردن درنقد خویش غالباً لحن قاطع و نافذ یك معلم را به‌کار می‌برد. کتاب او در باب «تاریخ ادبیات فرانسه»درین زمینه اثری‌جالب بشمارست: درنظروی ادبیات‌فرانسه

درقرن هجدهم به‌اوج اعتلاء رسیده است و از آن پس روی به‌انحطاط دارد. لحن جزمی وقطعی او مخصوصاً با طرز تلقی سنت‌بوو تفاوت دارد، که معرف نوعی روح شك یا نسبی‌گرایی است.

سنت‌بوو (۱۸۶۹-۱۸۰۴) که درجوانی یك چند به‌تحصیل علوم‌طبیعی وطب پرداخت، در نقد ادبی نیز غالباً شیوهٔ علماء طبیعی را به‌کار بست. وی هرچند درشاعری و نویسندگی نیز طبع آزمایی کرد اما نام و آوازه‌اش به‌سبب نقد ادبی بلندگشت. مقالات انتقادی او که غالباً به‌طور پاورقی درمجلات و جراید انتشار یافت شامل مجموعه‌های متعدد شد که از آنجمله گفتگوهای دوشنبه، چهره‌های ادبی، پُرروایال، چهره‌های معاصر، وشعر فرانسه درقرن ۱۶ را می‌توان نام برد. درنقد ادبی، نخست به‌عنوان مروج مکتب رمانتیك شهرت یافت. بعدها کوشید تا باتوجه به‌شیوهٔ علماء طبیعی درتشریح آثار و ارزیابی آنها تا حد ممکن به «عینیت» بگراید. درین کارهم هدف وی ظاهراً به‌وجود آوردن یك نوع «تاریخ طبیعی اذهان» (Histoire naturelle des esprits) بود، و چنان‌بود که خود درتوصیف کارش می گوید «من اهل بلاغت و سخنوری نیستم بلکه نوعی طبیعی‌دانم که کارش تحقیق در روح‌ها واندیشه‌هاست» یك جاهم غرض‌خود را ازنقد عبارت ازین می‌داند که نویسندگان را برطبق اوصاف اساسی ومشترك آنها دسته‌بندی کند و «خانواده‌های واقعی وطبیعی» افکار واذهان را باز نماید.[۱۷] درحقیقت آنچه وی را برای اینگونه بررسی‌ها آمادگی داد عبارت بود ازحساسیتی‌عمیق، هوشی ژرف‌نگر، وکنجکاویی ملال‌ناپذیر. همین مواهب‌بود که درتمام دوران اوج رمانتیك سنت‌بوو را فرمانروای بی‌منازع قلمرو نقد ادبی می کرد. دوستی با ویکتورهوگو که وی با زن او رابطهٔ عشقی‌هم داشت، او را با جریان رمانتیسم مربوط کرد. معهذا شکست درقلمرو آفرینندگی، که یك‌مجموعهٔ شعر و یك رمان او با آن مواجه‌گشت، سنت‌بوو را نسبت به‌شاعران و نویسندگان موفق، به‌نوعی حسادت واداشت وقضاوت او را درحق معاصران غالباً غرض‌آلود کرد. چنانکه روی‌هم رفته مطالعات او دربارهٔ ادبیات گذشته بیشتر برواقع‌نگری‌و روشن‌بینی مبتنی بود تا آنچه درباب ادبیات معاصر خویش نوشت.[۱۸] به‌طور کلی درمجموعهٔ آثار انتقادی خویش، سعی وی غالباً آن بود که به‌نقد علمی وعینی‌دست

بیابد اما احوال روحی و پاره‌یی اغراض و روابط او را از نیل بدین مقصود مانع آمد. درحقیقت ادعای وی آن بود که درنقد آثار ادبی می‌خواهد به‌قوانین کلی (les lois generales) دست‌بیابدوچیزی‌شبیه به‌تاریخ طبیعی اذهان به‌وجودآورد. گمان می‌کرد همانگونه‌که در‌تاریخ طبیعی نژادها و انواع وجود دارند در قلمرو ادبیات‌هم خانواده‌های فکری و روحی هست. اما خود او درعمل هرگز حوصله و علاقهٔ عالمانه‌یی در دسته‌بندی کردن آنچه «خانواده‌های فکری و روحی» خوانده تواند شد به‌کار نبرد بیشتر به «افراد» و آنچه ویژگیهای افراد بود توجه داشت. این نکته سبب می‌شدکه نقد او درست خلاف روش علمی که وی آن را هدف خویش قلمداد می‌کرد جلوه کند. حقیقت‌آنست که وی‌به‌احوال نفسانی این«افراد» توجه مخصوصی داشت واز روی این احوال نفسانی سعی می‌کرد در زندگی‌آنها نفوذکند وآثارآنهارا درك و تشریح نماید. در واقع آنچه وی توانست‌درمجموع مقالات انتقادی خویش عرضه‌کند نه‌تاریخ طبیعی اذهـان، بلکه فقط «زندگی‌نامهٔ اذهان»[19] بودکه درعین‌حال جنبهٔ واقع‌گرایی داشت. تازگی کار او دراهمیتی بود که به‌بررسی احوال نویسنده می‌داد، و دراینکه شناخت نویسنده را برای شناخت اثر لازم می‌شمرد. در نزد وی، نقد ادبی از مباحث زیبا شناخت دور می‌شد تا به‌مسایل روانشناسی و به‌آنچه «زندگی‌نامه» خوانده می‌شود نزدیك گردد وبدینگونه برخلاف ادعای خودوی و برخلاف آنچه وی می‌خواست، از آنچه «کلی» و«عام» است دور می‌شد تا به‌آنچه جزئی و فردی است نزدیك شود واین نکته‌یی بود که در دوران غلبه مکتب رمانتیك برغالب اذهان استیلا داشت.[20]

نیل به‌امر «عینی» objectif و«کلی» Generale که برای سنت‌بوو به‌جهات شخصی دور از دسترس ماند امری بود که هیپولیت‌تن (۱۸۹۳-۱۸۲۸) با حوصله و دقتی بیشتر و عالمانه‌تر آن را هدف خویش ساخت و این دقت و حوصلهٔ عالمانه به‌وی فرصت داد تا «تاریخ طبیعی اذهان وافکار» را که سنت‌بوو بدان دسترس نیافت تا آنجا که احوال و سجایای شخصی و مبانی علمی عصر وی اجازه می‌داد به‌دقت تحریر وتمهید کند. درحقیقت تأثیری را که اودرتوسعهٔ افکار ادبی و انتقادی‌داشت از بعضی‌جهات‌با نقشی که کلودبرنارد درتوسعهٔ علوم تجربی درطب وزیست‌شناسی

داشت مقایسه کرده‌اند.[۲۱] وی که خود، دوست و ستایشگر سنت‌بوو بود به‌زودی دریافت که شك و نسبیت‌گرایی سنت‌بوو منتقد را از نیل به «عینیت» که هدف هر-گونه تحقیق علمی است بازمی‌دارد. ازجوانی با خود شرط کرد که اصول‌ومبادی عقاید و آراء خویش را همواره با دقت علمی به‌محك امتحان بزند، و این نکته آراء و عقاید انتقادی اورا با «شك‌دستوری» کسی که مبنای فلسفهٔ خود رادرعبارت «می‌اندیشم، پس‌هستم» خلاصه کردپیوند داد. معهذا مفهوم «صیرورت» (Werden) هگل نیز تأثیر قابل ملاحظه‌یی در تکوین آراء فلسفی و انتقادی او وپیدایش فکر تأثیر «عوامل واسباب سه‌گانه» درذهن او داشت. در رسالهٔ اجتهادی خویش که در باب داستانهای لافونتن نوشت تأثیر هگل وهمچنین تأثیر اسپی‌نوزا را ارائه کرد. درکتابی‌هم که راجع به ادبیات‌انگلیسی نوشت طی مقدمه‌یی جالب سعی کردنشان دهدکه آثار ادبی را باید همچون نتیجه و حاصل سه عامل عمده ـ نژاد، محیط، و زمان ـ تلقی کرد. درنظر وی‌اثر ادبی تنها حاصل یك تخیل‌پردازی مجرد و فردی، و یا ناشی از هوس اندیشه‌یی که به‌هیجان آمده باشد نیست بلکه در حقیقت تبلور ویژگی‌های نژادی وتجلی‌احوال محیط وزمان است.چنانکه ادبیات انگلیسی‌حاصل فکری نژاد انگلیسی است‌که تحت تأثیر آب وهوای خاص و در اوضاع واحوال تاریخی معین به‌وجود آمده است وکسانی چون شیکسپیر و میلتون‌هم درواقع‌جز حاصل تأثیر مجموع اینگونه عوامل چیزی نیستند. دراینصورت پیداست که اگر جریان این عوامل سه‌گانه را بتوان به‌دقت تحت نظارت و محاسبه درآورد به‌عقیدهٔ تن می‌توان آیندهٔ احوال تمدن و فرهنگ را دریافت. درکتابی به‌نام فلسفهٔ‌هنر نیز تن تأثیر عوامل را در توسعه هنرها بررسی می‌کند و فی‌المثل ارتباط هنر عهد رنسانس ایتالیا و مجسمه‌سازی یونان باستانی را با مقتضیات نژاد و محیط و زمان نشان می‌دهد. بدینگونه در نظر تن آثار ادبی و هنری محصولات ضروری نژاد و محیط و زمان هستند وبررسی علمی مبتنی برقاعدهٔ علیت می‌تواند اسباب‌وکیفیت پیدایش‌آنها را تبیین کند. معهذا خود وی‌هرچند بیش از نقادان دیگرجنبهٔ «عینیت» و«علیت» را جستجو کرده است، به‌سبب همین حصر توجه درین عوامل سه‌گانه، نظرش تا اندازهٔ زیادی «محدود» مانده است و توجیه او گه‌گاه زیاده قالبی، و مصنوعی به‌نظر می‌رسد. به‌علاوه عیب عمدهٔ این طرزتلقی وی مخصوصاً این‌است

که فرد (L'individu) را تقریباً نادیده گرفته است و مسألهٔ قریحه و استعداد فردی را در پیدایش آثار ادبی قابل توجه ندیده است و آنچه وی به‌نام قوهٔ قاهره (Faculté maitresse) بر احوال و اعمال انسان مسلط می‌یابد، در توجیه و تبیین نبوغ و استعداد فردی، به‌هیچ‌وجه کافی نیست و خود آن نیز به‌قدر کافی روشن و عاری از ابهام به‌نظر نمی‌رسد. روی‌هم رفته علیرغم هدف عینیت‌گرایی که وی خود را بدان علاقمند نشان می‌دهد در عمل «تن» در زندان «پندارگرایی» خویش مانده است و چنانکه باید نتوانسته است آنچه را در نقد، برنامه و دستور کار خویش شمرده بود به‌اجراء درآورد.[۲۲]

برنامه‌یی را که «تن» در نظر داشت مخصوصاً در آنچه به‌تاریخ «هنر» مربوط می‌شد یك نقاش شرقشناس به‌نام اوژن فرومانتن (۱۸۷۶-۱۸۲۰) دنبال کرد. وی در یك مجموعهٔ مقالات تحقیقی خویش درباب «استادان پیشین» (۱۸۷۶) نه‌فقط تأثیر عوامل مربوط به نژاد، محیط، و زمان را در آثار نقاشان بزرگ گذشته بررسی نمود بلکه به‌نقش فرد و ذوق و قریحهٔ شخصی نقاشان نیز توجه تمام کرد. معهذا مفهوم «نقدعلمی» (Critique scientifique) که تن جویای آن بود در نزد هانکن (۱۸۸۸-۱۸۵۸) که خود را شاگرد تن می‌خواند جنبهٔ جدی گرفت. نهایت آنکه وی فقط مبانی و اصول اینگونه نقد را تمهید کـرد و قبل از آنکه فرصت پیدا کند تا این مبادی و اصول را در مورد ادبیات عصر به کاربرد در سن سی‌سالگی خود را در رود سن غرق کرد. رسالهٔ او موسوم به «نقدعلمی» که مبانی علمی و هدف‌های عینی را در نقد تبیین می کرد در عین حال متضمن نقدی بر تن بود که نظریهٔ وی را در آنچه راجع به‌ارتباط بین هنر تاریخ وجامعه می‌شود هانکن زیاده محدود می‌دید. به‌علاوه، وی خاطرنشان می کرد که البته بسیار بوده‌اند نویسندگان و شاعرانی که مخالف با جریان احوال جامعهٔ خویش بوده‌اند و تازه اگر تأثیر محیط و جامعه را باید در نظر داشت می‌بایست در مورد هر اثر دست به «تحلیل جامعه شناختی» (Analyse Sociologique) زد و دریافت که مخاطب اثر چه کسانی بوده‌اند و مجموع خوانندگان وستایشگرانش چه کسانی بوده‌اند. چرا که هر اثر ادبی اگر از یکسوی با انسانی که آن را به‌وجود آورده است مـربوط است از سوی دیگر با گـروه

انسانهایی که در آنها تأثیر دارد ارتباط دارد. از بسیاری جهات‌ها نکن را باید پیشرو نقد امروزی شمرد وشاید تأثیر او درنقد روانشناختی پل‌بورژه نیز قابل ملاحظه باشد.

بدون شك تعداد زیادی از منتقدان اواخر قرن نوزدهم اندیشه‌های جالبی درزمینهٔ نقدادبی عرضه کرده‌اند لیکن چون بسیاری از آنها در قرن ما نیز بیش وکم فعالیت داشته‌اند، دراینجا جز اشارتی مجمل درباب آنها ضرورت ندارد. غالب این منتقدان البته نظرگاههای فلسفی واجتماعی نیز داشته‌اند اما بعضی ازآنها مثل امیل‌فاگه(۱۹۱۶-۱۸۴۷)، ژول‌لومتر(۱۹۱۴-۱۸۵۳)وگوستاولانسون(۱۹۳۴-۱۸۵۷) منسوب به‌محیط دانشگاه بوده‌اند درصورتیکه دیگران همچون رمی‌دوگورمون (۱۹۱۵-۱۸۵۸)، آناتول‌فرانس (۱۹۲۴-۱۸۴۴)، پل‌بورژه (۱۹۳۵-۱۸۵۲) و شارل‌موراس (۱۹۵۲-۱۸۶۸) نویسندگان آزاد یاحرفه‌یی بوده‌اند. درین میان آنچه‌معرف نقد امثال آناتول‌فرانس وژول‌لومتر به‌شمارست جنبهٔ «تأثرنگاری» (l, Impressionnisme) نقد آنهاست که درعین حال حاکی ازگرایش آنها به‌شك و اعتقادشان به‌نسبیت در امورست. نقد آنها نیز در هرحال بیان تأثرات شخصی آنها در مقابل آثار ادبی است. پل بورژه که در نقد روانشناختی وجامعه‌شناختی برخورد بین «انسان» و «محیط» را همچون عامل اصلی «بحران معنوی» la crise (morale عصر خویش می‌یافت سرانجام گرایش به‌قدرت مطلقه (Monarchie) و آیین کاتولیك رایگانه راه رستگاری انسان عصر خویش شمرد. در مقابل رمی-دوگورمون که منتقدبزرگ‌نهضت سمبولیست بود، ومخصوصاً به‌ادبیات قرن‌هجدهم علاقه نشان می‌داد شارل‌موراس به‌قرن هجدهم وبه‌تمام آنچه قدرت مطلقه وکلیسا را محدودکرده بود به‌چشم مخالف می‌نگریست‌وازین حیث به‌طرز تفکر پل‌بورژه دراواخر احوال وی، نزدیك بود. اما نقد امیل‌فاگه و مخصوصاً نقدگوستاولانسون رنگ تحقیقی مربوط به‌مطالعات دانشگاهی را ارائه می‌کرد ومخصوصاً لانسون توانست، درعین آنکه هم از جزمیگری (Dogmatisme) برونتیر، و هم از اخلاق-گرایی (Moralisme) امیل‌فاگه وهم ازتأثرنگاری (impressionnisme) ژول‌لومتر فاصله‌می‌گیرد شیوهٔ تحقیقات تن وبرونتیررا درآنچه مربوط‌به‌تاریخ ادبیات فرانسه

می‌شد به‌نتیجهٔ عملی برساند وقلمرو نقدادبی‌رابه‌وسیله تاریخ ادبیات تاحدی‌مسخر سازد.

معهذا مهمترین منتقد اواخر قرن نوزدهم، که توانست با اجتناب از ذهنیت‌گرایی (Subjectivisme)، نسبیت‌گرایی(Relativisme) وتأثرنگاری (impressonnisme) نقد ادبی را آنگونه‌که تن و سنت‌بوو آرزو کـرده بودند برمبنای عینیت‌گـرایی (objectivisme) بنیادکند عبارت بود از فردینان برونتیر (۱۹۰۶–۱۸۴۹) کـه هم استاد دانش‌سرای عالی پاریس و هم مدیر یك‌مجلهٔ معروف Revue des Deux) (Mondes بود. در بین آثـاراو مطالعات انتقادی، تطور انواع ادبی، تاریخ ادبیات و داستان طبیعت‌گرای را باید نام‌برد که معرف‌تفکری علمی و جزمی درمسایل مربوط به‌نقد ادبی‌است. برای وی نقدادبی حتی ممکن است به‌قطعیت‌وعینیت علمی دست بیابد ودرین باره صریحاً می‌نویسد «امکان نقد محسوس و عینی را انکار کردن‌در حکم آنست که امکان یك علم را انکار نمایند». برونتیر منتقدی دقیق و محققی بود با شور و حوصله‌یی کم‌نظیر. مطالعه و تحقیق در متون و منابع را باشوق و دقتی بی‌ملال دنبال می کرد ووجدان علمی غریبی داشت‌که با دقت و وسواس کم‌نظیری توأم بود. برخلاف تن و سنت‌بوو که معتقد بودند‌کار منتقد فقط آنست‌که مثل یك عالـم طبیعی به‌تشریح و تبیین آنچه هست اکتفا کند برونتیر قضاوت را هدف و وظیفهٔ نهایی منتقد می‌شمرد و معتقد بود‌که منتقد پس از طبقه‌بندی‌کردن آثارادبی باید دربارهٔ آنها قضاوت‌هم بکنند. به‌عقیدهٔ اوبعضی‌آثار «خوب»وبعضی «بد» محسوب‌است و مخصوصاً آثاری‌که درآنها جز بیان احوال و عواطف فـردی نویسنده یا توصیف وتصویر صرف‌ومحض طبیعت منظور دیگری‌نیست جزء همین آثار «بد» بشمارند.[۲۳]

نقد برونتیر نیز مثل آنچه تن طالب آنست جنبهٔ «عینی» و «جزمی» دارد. نقدیست‌که می‌خواهد ازنفوذ ذوق شخصی‌برکنار بماند. می‌گوید «لذت‌بردن‌امری است و قضاوت‌کردن دربارهٔ آن امری دیگر» چرا که به‌اعتقاد وی «اگر چند ما خود به‌تنهایی دربارهٔ لذتهای خویش قضاوت می‌کنیم اما درباب کیفیت آن لذتها قضاوت شخصی ما کافی ومعتبرنیست. تشخیص آن کیفیت‌هم برعهدهٔ ما نیست‌زیرا

آن کیفیت پیش از ما وجود داشته است و پس از ما نیز همچنان باقی خواهد بود».
از این رو به اعتقاد وی حکم و قضاوت ما درباره آثاری که به ما لذت می دهند به هیچ وجه
امری شخصی نیست. می نویسد «شاید من این بدبختی را داشته باشم که از فلان
نمایشنامه ریناردبیش از یك نمایشنامه مولیر لذت ببرم اما این امر مانع از آن نیست
که در قضاوت رجحان و برتری مولیر را درك و اعلام کنم».

بدینگونه برخلاف تن که از قضاوت اجتناب دارد برونتیر هدف عمده
منتقد را قضاوت می داند، و این امر را هم با عینی بودن نقد ملازم می یابد. خود او
در یك تعریف مشهور نقد می گوید «هدف نقد عبارتست از قضاوت کردن، طبقه بندی
کردن، و تفسیر کردن آثار ادبیات» و البته باید در نظر داشت که تفسیر کردن در بیان
او عبارتست از بررسی روابط بین یك اثر با تاریخ، با قوانین خاص آن «نوع»
ادبی که اثر مزبور بدان تعلق دارد و از آن پیروی می کند، با محیطی که آن اثر در آن
پدید آمده است، و بالاخره با آفریننده آن اثر. به مسألهٔ «نوع» (Genre) برونتیر
اهمیت خاص می دهد چرا که آنچه وی آن را «جوهر ادبی» (l,Essence litteraire)
هر اثر می خواند در نظر وی تعلق به لوازم و مختصات همین «نوع ها» دارد و در واقع
برونتیر هر اثر ادبی را یك «مرحله» (phase) و یك «مورد» (moment) از سیر تحول
(l, Evolition) آن نوعی می داند که اثر بدان نوع مربوط است و با توجه به تحقیقات
داروین در باب اصل انواع، برونتیر می گوید همانگونه که از طریق تفاوت تدریجی
و اختلاف متزاید، انواع حیوانات تحول پیدا می کنند انواع ادبی هم از همین طریق
دگرگونیهایی پیدا می کنند و البته در طی تحول، بین انواع سابق و لاحق وسایط
و روابطی پیدا می شود که نقد ادبی می بایست آنها را بررسی کند.[۲۴] طرز تلقی علمی
و عینی برونتیر از نقد و از مباحث مربوط به انواع ادبی یك شاهد دیگرست که
نشان می دهد نقد فرانسوی، در آستانهٔ قرن بیستم نقدیست مبتنی بر تفکر علمی، و
تفکر فرانسوی با ارائه این نقد هنوز گویی این عبارت دکارت را برلب دارد:
می اندیشم، پس هستم.

۱۲
درجزیرهٔ شیکسپیر

بدون شك این نکته که سرزمین انگلستان جزیره‌یی مجزی ازقارهٔ اروپا وخارج از حوزهٔ نفوذ پاره‌یی عوامل مشترك درفرهنگ آن‌قاره بوده است بررسی تحول‌ادبی آن‌را، چنانکه هیپولیت‌تن نیز خاطرنشان کرده‌است، آسانتر می‌سازد. معهذادرزندگی ادبی هم این جزیرهٔ شیکسپیر، درست مثل جزیرهٔ جادوگر در نمایشنامهٔ طوفان (Tempest) وی، ازنفوذ عوامل دنیای خارج بکلی‌برکنار نماند وحتی شیکسپیرو قبل ازوی چاسر نیز در تعدادی ازسخنان خویش نشانهایی از تأثیر دنیای خارج‌از جزیره‌را ارائه‌داده‌اند. چنانکه بعضی محققان‌حتی‌غالب نقادان انگستان را ازدرایدن وکالریج گرفته تا آرنولدوالیوت به‌منتقدان اروپایی مدیون شناخته‌اند و نقد ادبی انگستان را به‌کلی از اصالت عاری شمرده‌اند.[۱] بدون شك این دعوی گزاف است و اصالت نقد این منتقدان راکمتر از نقادان دیگر نمی‌توان دانست اما برغم‌انزوای «جزیره» شباهت اقوال این منتقدان با نقادان «قاره» اروپا جالب است. به‌علاوه‌بر رغم آنکه درهر چه تعلق به‌زندگی عادی دارد «واحد مقیاس» انگلیسی باهرچه در قارهٔ اروپا معمول است تفاوت‌داشته‌است، بازدر آنچه به‌زندگی‌ذوقی مربوط‌است این تفاوت ــ هرچند لااقل در مورد درام شیکسپیری هست ــ مایهٔ جدایی کامل جزیره شیکسپیر ازتمام اروپا نیست‌واین نکته‌یی است که‌یك بررسی کوتاه، درسیر تحول ادبیات انگلیسی، آن را روشن می کند.

در واقع جزیرهٔ شیکسپیر، در طی دوران طولانی قرون وسطی، غالباً به‌مثابه یك کانون‌معرفت، پرورشگاه تحقیقات‌ومطالعات مربوط به‌حکمت‌وعلوم‌اسکولاستیك تلقی‌می‌شد و کسانی چون الکوین، دانس‌اسکاتس، وراجربیکن ازین‌اقلیم برخاسته

بودند چنانکه درقرن چهاردهم میلادی حکماء و متألهان این سرزمین مخصوصاً به‌سبب جسارت و تهورخویش شهره بودند. درزمینهٔ ادبیات ملی نیز، دراوایل عهد رنسانس، جفری‌چاسر (۱۴۰۰-۱۳۴۰) شاعر و هومانیست یك منظومهٔ لطیف به نام قصه‌های کانتربوری را به‌وجودآورد که از بسیاری جهات یادآور دکامرون اثر بوکاتچوشاعرایتالیایی به‌شمار می آمد. نهضت‌هومانیسم‌یك «شهید» هم به‌فرهنگ انگلستان عهد رنسانس هدیه کرد و او عبارت بود از تامس‌مور (۱۵۳۵-۱۴۷۸) که یوتوپیا ی‌اوسر مشق تعدادزیادی تصویرهای اروپائی ازیك‌جامعهٔ فاضله واقع شده است[۲]. دوران الیزابت (۱۶۳۰-۱۵۵۰) که تأثیر آن تا چند دهه بعد ازوی‌نیز دوام داشت‌نه‌فقط بدان‌سبب که رونق صنعت وبسط تجارتش«جزیره» راباسرنوشت «قاره اروپا» تاحدزیادی مربوط کرداهمیت یافت بلکه نیز بدان سبب که‌نویسندگانی چون ادموندناسپنسر (۱۵۹۹-۱۵۵۲)، جان‌لیلی (۱۶۰۱-۱۵۵۴)، سرفیلیپ سیدنی (۱۵۸۶-۱۵۵۴) جان‌دان (۱۶۳۱-۱۵۷۲) وحتی‌فرانسیس بیکن (۱۶۲۶-۱۵۶۱) را به‌دنیا عرضه‌کرد. معهذا درخشانترین‌نقشی که فرهنگ عصرالیزابت (Elizabethan Literature) در ادبیات ایفا کرد در زمینهٔ درام‌نویسی بود که البته درآن رشته‌نیز نام عظیم ویلیام‌شیکسپیر (۱۶۱۶-۱۵۶۴) آوازهٔ نویسندگان پراستعداد دیگر چون کریستوفرمارلو (۱۵۹۳-۱۵۶۴) بن‌جانسون (۱۶۳۷-۱۵۷۳)، جان‌فلچر (۱۶۲۵-۱۵۷۵)وتامس‌دکر(۱۶۴۱-۱۵۷۰)راناچار درعقدهٔ محاق‌افکند. نهضت پیورتین‌ها (Puritains) هم که منجر به‌تعطیل تئاتر در ۱۶۴۲ شد بررغم تضییقاتی که انقلاب و غلبهٔ آنها در حیات ذوقی و ادبی قوم به وجود آورد لااقل دریك حماسهٔ عظیم جان‌میلتون (۱۶۷۴-۱۶۰۸) حاصل قابل‌ملاحظه‌یی به‌ادبیات انگلیسی‌وحتی مسیحی داد: بهشت گمشده. به‌علاوه با شروع دورهٔ بازگشت (Restauration Period) که تضییقات پیوریتن‌ها برطرف گشت (۱۶۸۸-۱۶۶۰) ادبیات انگلیسی وارد دوره‌یی شد که آن را به‌خاطر شیوهٔ بعضی نام آوران آن- از جمله جان‌درایدن (۱۷۰۰-۱۶۳۱) والکساندر پوپ (۱۷۴۴-۱۶۸۸)- دوران کلاسیك خوانده‌اند والبته وجود و سبك بیان کسانی مانند دانیل‌دوفو (۱۷۳۱-۱۶۵۹) و جاناتان سویفت (۱۷۴۵-۱۶۶۷) قبول این‌عنوان را درنظر بعضی محققان دشوار می کند.[۳] درهرحال توسعه و ترقی قابل ملاحظهٔ ادبیات درقرن هجدهم ظاهراً تا حد زیادی مرهون رواج

روزنامه‌نگاری (Journalism) و توجه به‌حد ذوق و فهم عامه بود. در واقع طی چندین دههٔ نخست این قرن غیراز رسالات ومقالات مستقل، تعدادزیادی روزنامه‌ها و مجلات نشر شدکه پاره‌یی‌از آنها ازلحاظ ادبی نیزاهمیت داشت ودرآثاربعضی نویسندگان عصرمثل ساموپل‌ریچاردسون (۱۷۶۱-۱۶۸۹)، هنری‌فیلدینگ(۱۷۵۴-۱۷۰۷)، ساموپل‌جانسون (۱۷۸۴-۱۷۰۰) گولداسمیت (۱۷۷۴-۱۷۲۸) ودیگران نشانهایی از نفوذ سبك روزنامه‌نگاری باقی است. درنیمهٔ دوم این قرن، تحت‌تأثیر همین گرایش به‌سطح ادراك عامه، تحولی هم در ذوقهاپدید آمد. چنانکه، قدرت تخیل وقریحهٔ ابداع نویسندگان بیشتر مورد نظر واقع گشت تامایهٔ دانش ومعرفت آنها. به‌علاوه رواج نامه‌نگاری و نشرسفرنامه‌ها و خاطرات نیز از اسباب تحول ذوق و در عین حال از عوامل ارتباط‌بین دنیای محدود جزیره بود با دنیای‌خارج. در اواخر قرن، تعدادی شاعران پیدا شدند که هرچند از پاره‌یی جهات همچنان به‌شیوه‌یی که‌آن‌راسبك کلاسیك می‌خوانند وفادارماندند بعضی ویژگی‌های شیوه‌یی راکه «رمانتیك» خوانده‌شددرآثارخود نشان دادندواینها رامنتقدان‌غالباً رمانتیك‌های پیشین (Preromantics) خوانده‌اندچرا که اینهانیزمثل رمانتیك‌های‌قرن بعد، احساسات را بر عقل، طبیعت را بر تمدن، و سادگی را برتجمل ترجیح می‌دادندو بعضی ازآنها درمقابل قیود تمدن و محدودیتهای آن آرزوی بازگشت به‌زندگی آزاد و بی‌قید بدوی را می‌پروردند و اینگونه افکار و احساسات در اشعار کسانی چون جیمس‌تامسون (۱۷۴۸-۱۷۰۰)، ادواردیانگ (۱۷۶۵-۱۶۸۳)، تامس‌گری (۱۷۷۱-۱۷۱۶)، جلوهٔ‌بسیاریافت‌وامثال ویلیام‌کوپر(۱۸۰۰-۱۷۳۱) ورابرت‌برنز (۱۷۹۶-۱۷۵۹) به‌آن صبغهٔ خاصی بخشیدند. مکتب تازه‌یی که به‌وسیلهٔ این شاعران آغاز شد مخصوصاً در دهه‌های نخستین قرن‌بعد شکوفا گشت وبدینگونه، شاعرانی‌چون‌وردزورث (۱۸۵۰-۱۷۷۰)، کالریج (۱۸۳۴-۱۷۷۲) وسوثی(۱۷۷۴-۱۸۵۰) باگرایش به‌طبیعت‌ستایی وتوصیف‌عواطف شخصی راه‌گشای احساسات پرشور و هیجانهای تند وسرکش رمانتیك‌هایی‌چون بایرون (۱۸۲۴-۱۷۸۸) وشلی (۱۸۲۲-۱۷۹۲) شدند که طرز فکرو زندگی آنها مکتب رمانتیسم را درهمهٔ اروپا یك‌مکتب عصیانگر، ماخولیایی، ورؤیاگرای نشان داد. اما روح محافظه‌کارجامعهٔ انگلیسی نتوانست با این شیوه به‌آسانی کنار بیاید مخصوصاً که دوران طولانی

صلح و رونق اقتصادی که به‌عنوان عصر ویکتوریا (Victorian Age) تقریباً تا اواخر قرن (۱۸۹۰–۱۸۳۰) ادامه یافت چنان به‌آداب و مبادی سنن امپراطوری علاقه نشان می‌داد که نمی‌توانست اینگونه تندرویها را تحمل کند. در اواخر قرن مخصوصاً آثار کسانی مثل تنی‌سون (۱۸۹۲–۱۸۰۹)، کارلایل (۱۸۸۱–۱۷۹۵)، ماثیو آرنولد (۱۸۸۸–۱۸۲۲) وراسکین (۱۹۰۰–۱۸۱۹) هر یك از جهتی خاص معرف ویژگی‌های این روح ویکتوریایی بشمارند.

امادر آنچه‌به‌نقد ادبی ارتباط دارد هرچند به‌احتمال قوی جان درایدن درقرن‌هفدهم اولین کس بود که لفظ انگلیسی معادل نقد (Criticism) را در همین معنی متداول امروز برای مباحث مربوط به‌ادبیات به‌کار برد[۴] سابقهٔ اینگونه مباحث به‌عهد رنسانس می‌رسد ودربررسی تاریخ نقادی نبایداز مباحثات هومانیست‌ها وصاحبنظران عهد رنسانس انگلستان غافل‌ماند. پاره‌یی از اینگونه آثار برای مقاصد دیگر تألیف می‌شد و تنها ازطریق استطراد درینگونه مسایل وارد بحث می‌گشت. از آنجمله است کتابی به‌نام فرماندار (*Governour*) درباب تربیت حکام که سر تامس الیوت (۱۵۴۶–۱۴۹۹) نوشته است ودر آن تأثیر بعضی اقوال افلاطون را می‌توان‌یافت. الیوت‌دراین کتاب به‌مناسبت خاطرنشان می کندکه تعلیم و مطالعه شعربرای کسانی که می‌خواهند درمناصب حکومت به‌مدارج عالی برسند ضرورت دارد، و بر رغم آنچه گه‌گاه می گویند شعر به‌هیچوجه امری عبث وبیفایده نیست بلکه از آن فواید بسیارهم عاید می‌شود وکسی که می‌خواهد خردمندی و هوشیاری بیاموزد نبایداز مطالعهٔ اشعار قدما غفلت بورزد. دربین کسانی که درهمان ایام نظری کاملا مغایر در مورد شعر و شاعری اظهار کرده‌اند باید از استفن‌گاسون (۱۶۲۴–۱۵۵۴) نام برد که رأی او درباب شعر و ادب نوعی طرز تلقی پیوریتن را ارائه می کند. وی که فساد اخلاق و ضعف عقاید جامعهٔ انگلیسی عصر خود را با چشم تأسف می‌دید و آنرا بیشتر مولود تأثیر نمایش و نفوذ شاعران و دلقکان می‌دید به‌شدت شعر عصر خویش‌رامحکوم کرد ودرطی یك‌اثرخویش‌آن را مکتب فساد (School of Abuse) خواند. در عین‌حال وی تأکید می کرد که البته مقصودش تحریم مطلق شعر و منع کلی موسیقی و هرگونه تفریح نیست بلکه می‌خواهد معایبی را که از افراط در

کار شعر وشاعری حاصل می‌شود بنکوهد. وی درعین آنکه مثل افلاطون و سقراط آنچه را واجد فواید اخلاقی باشد می‌ستود، درباب شعر عصر خویش خاطرنشان می‌کرد که اکنون حاصل عمدهٔ آنها چیزی جز فساد و تباهی نیست چرا که درین دوره ـدورهٔ وی ـ شعر روی به‌انحطاط دارد و شاعران آنچه را برای جلوه‌دادن عقاید حکمی و مواعظ اخلاقی به‌کارست درتقریر و تبیین افکار باطل واقوال‌ناروا صرف می‌کنند.[۵]

البته اینگونه تلقی‌اخلاقی ازشعر، درین‌ادوار نزد غالب کسانی که درمباحث مربوط به‌شعر و ادبیات وارد می‌شدند عادی بود. چنانکه سرتامس ویلسون (۱۵۸۰ـ؟) در رسالهٔ راجع‌به «فن‌بلاغت» خویش یك‌جاضمن‌بحث ازشعروشاعری خاطرنشان می‌کند که شعراء قدیم همواره خردمندان و مصلحان قوم بوده‌اند و ازین‌رو داستانهای خویش را هرگز بی‌آنکه درزیر حجاب ظاهرآن حکمتی پنهان کرده باشند نمی‌گفته‌اند وبدینگونه پیداست که وی شعر را همچون وسیله‌یی برای تهذیب تلقی می‌کند. همچنین ویلیام وب (حدود ۱۵۸۰) هم درهمین ایام درطی رساله‌یی به‌نام«گفتار درباب‌شعرانگلیسی»درعین‌آنکه قایل‌به‌اهمیت جنبهٔ‌خوشایندی درشعرست به‌جنبهٔ آموزندگی آن نیز اهمیت می‌دهد و می‌گوید‌که شاعر درزیر پردهٔ مجاز وکنایه همواره حقایق اخلاقی را مکتوم می‌دارد. نویسندهٔ یك رسالهٔ معروف راجع به «فن شعر در زبان انگلیسی» هم که بنابر مشهور جرج پتنهام (حدود ۱۵۸۰) نام دارد نیز عقیده دارد‌که شاعران اولین مربیان و نخستین فلاسفهٔ جهان بوده‌اند و شعر نیز موهبتی الهی است و البته آن را نباید جهت مقاصدپست به‌کار بست بلکه می‌بایست آن را دربیان مکارم اخلاقی و نشر فضایل انسانی به‌کار برد. با رواج اینگونه تلقی از شعر، البته نباید تعجب داشت‌که قول استفن‌گاسون درجامعهٔ این‌عصرمورد بحث و نقد واقع‌شود چنانکه تامس‌لاج(۱۶۲۸ـ۱۵۵۸) در پاسخی‌که بدان داد درعین آنکه تأثیرشعر را درتهذیب نفوس‌تأیید می‌کرد، مدعی شدکه اگر شاعران گه‌گاه از نظر تعلیم اخلاقی مرتکب لغزش شوند جای ملامت نیست چرا که حکماءگذشته‌هم ازخطا مصون نبوده‌اندپس نمی‌توان شعررا به‌طور کلی نکوهش کردودرخورتقبیح یافت. دوستایشنامهٔ دیگرهم که درهمین ایام‌دربارهٔ شعر نشر شد نیز در واقع جوابهایی به‌دعاوی استفن گاسون بود. «دفاع از شعر»

اثر سرفیلیپ سیدنی (۱۵۸۶-۱۵۵۴) نه‌فقط ایرادهای گاسون را رد می کرد بلکه پاره‌یی ایرادهای محتمل دیگر را نیز رفع کرد و ظاهراً درتعدادی از اقوال‌خویش از شارحان ایتالیایی-خاصه مین‌تورنو- نیز استفاده کرد. وی در عین‌حال نشان داد که برخلاف مشهور غایت شعر تنها تعلیم اخلاقی یا ایجاد خوشایندی نیست بلکه مراد از آن، تعلیمی است که با خوشایندی همراه باشد یا تفریحی که درضمن آن آموزندگی نیز باشد و فقط از همین راه است که شعرمی‌تواند زندگی انسان رابه‌کمال نزدیك کند وغایت خود را تحقق دهد. سرجان هرینگتن (۱۶۱۲-۱۵۶۱)هم ضمن بحثی که در دفاع از شعر دارد کوشید نشان دهد برخلاف قول مدعیان، شعر نه دستگاه دروغپردازیست نه مایهٔ تفریح احمقان، نه موجب خطاهای عقلی است و نه داعی هوس وفساد بلکه‌درحقیقت وسیله‌یی است برای تهذیب‌اخلاق وامریست که در ادراك حقایق معنوی و دینی به‌انسان کمك می کند وشاعران را درواقع باید حکماء عامه ومردان خداخوانده‌اند. درتمام‌این مباحثات آنچه‌در اقوال این‌صاحبنظران مشهودست تأثیر سخنان شارحان ایتالیایی عهد رنسانس است که بعضی محققان تاحدی به‌دستاویزهمین نکته نقد ادبی این دورهٔ‌انگلستان رافاقد اصالت خوانده‌اند.

گذشته ازمسألهٔ نفس شعر وارزش اخلاقی آن، از جملهٔ مسایل دیگری که‌مباحثات مربوط به‌نقد ادبی را درین دوره برانگیخت مسألهٔ مربوط به‌نقش نمایشنامه بود و مسألهٔ مربوط به قافیه. در آنچه به‌مسألهٔ نمایشنامه ارتباط دارد، از صاحبنظران این ادوار باید از بن‌جانسون (۱۶۳۷-۱۵۷۳) نام برد که خود نمایشنامه‌نویسی معروف نیز بود. وی نه‌فقط در مقدمهٔ بعضی آثار ملاحظاتی درباب نمایشنامه‌نویسی اظهار کردبلکه دربعضی‌نمایشنامه‌های خویش نیزبه‌مناسبت، سخنانی درباب نمایش ونمایشنامه به‌بیان آورد که از فواید انتقادی خالی نیست. مخصوصاً یك نمایشنامهٔ او به‌نام «شاعرنمایان زبان‌باز» از جهت اشتمال برجنبهٔ نقدی یادآور نمایشنامهٔ غوکان اثر اریستوفان به نظر می‌رسد.[۶] با آنکه درین اثر، وی شاعران مشهوررم باستانی - مثل هوراس، ویرژیل، واوید- رابر روی صحنه می آورد در واقع نظر به‌نقدشاعران معاصر خویش دارد واحوال واقوال آنها را انتقاد می کند. بن‌جانسون نسبت به‌شیکسپیر اعجاب و تحسین تمام نشان می‌دهد،[۷] و در مسایل اساسی نمایش

مخصوصاً به‌ارسطو و اقوال او توجه بسیار دارد. البته اظهار نظر در مسایل مربوط به‌نمایش در آن عصر درطی نمایشنامه‌ها گه‌گاه دیده می‌شد چنانکه درهملت شیکسپیر هم فرصتی برای طرح اینگونه مباحث پیش می‌آید. معهذا طرح این مسایل مخصوصاً در نزد جان در ایدن صورت نقد جدی‌تری یافت و نقد مباحث مربوط به‌نمایشنامه در نزد وی توسعهٔ بیشتر پذیرفت.

در مسألهٔ مربوط به‌قافیه (Rhyme) هم درین دوره بحث مخصوصاً از رسالهٔ فن شعر انگلیسی اثر تامس کامپیون (۱۶۱۹-؟) شروع شد و رسالهٔ «دفاع از قافیه» اثر ساموئیل دانیل (۱۶۱۹-۱۵۶۲) جوابی به‌سخنان کامپیون بود. برخلاف کامپیون که قافیه‌بندی (Rhyming) را کاری مبتذل وخلاف طبیعت زبان انگلیسی می‌خواند و شیوهٔ شاعران باستانی یونان و رم را که شعرشان عاری از قافیه بود ترجیح می‌داد ساموئیل‌دانیل نه فقط پیروی از شیوهٔ شاعران یونان و رم را امری خلاف طبیعت خواند وحتی این نکته را که شعر آنها از قافیه عاریست ناشی از عدم‌ادراک آنها از مقتضای عصرهای جدید تلقی کرد بلکه «عادت و طبیعت» را مجوزهایی شمرد که در عصر جدید ضرورت توجه به‌قافیه را در نزد شاعران الزام می‌کند[۸] و این جواب، که برای اثبات عدم ضرورت قافیه نیز می‌توانست معتبرباشد، البته نمی‌توانست طبایع منطقی را اقناع کند. ازین رو مسأله همچنان مورد بحث باقی ماند و هنوز نیز گه‌گاه هست و از کسانی که در همان ایام دوباره بدان پرداخته‌اند باید میلتون را نام برد که غیر از شاعری به‌عنوان منتقد نیز در خورد ذکرست.

جان میلتون شاعر بزرگ انگلیسی در طی انقلاب بورژوایی انگلستان (۱۶۴۰-۱۶۶۰) که منجر به‌روی‌کار آمدن جمهوری و اعتلاء کرامول شد و سرانجام چند سالی بعد ازمرگ کرامول (۱۶۵۸) به‌استقرارمجدد رژیم سلطنت منجر گشت‌جزو جمهوریخواهان و طرفداران پارلمان بود و در عین‌آنکه یك دبیر شورای دولتی حکومت کرامول محسوب می‌شد درطی مشاجرات سیاسی جاری با شوق وعلاقه از انقلاب جمهوری دفاع کرد. معهذا در اواخر عهد کرامول چشمش نابینا بود، و در ۱۶۶۰ که «بازگشت سلطنت» به‌رژیم جمهوری خاتمه داد، حکومت جدید هرچند وی را توقیف و جریمه کرد از عقوبت سخت معافش داشت وشاعرتا پایان

عمر که در بینوایی و نابینایی گذشت، در انزوا زیست. در همین انزوای اجباری بود که عظیم‌ترین حماسهٔ دینی ومسیحی غرب را به‌وجود آورد: بهشت گمشده. این اثر که مشتمل بردوازده دفتر یا منظومه است، در واقع از تورات الهام گرفته است اما تحت تأثیر شیوه اودیسه وانه‌ئید شرح واقعه را از نیمه داستان آغاز کرده است و با نقل روایت به‌حوادث ماقبل بازگشته است و این شیوه‌یی است که از نفوذ اسلوب قدما در ذهن وی حکایت دارد. اما با آنکه به‌شیوهٔ کار دانته و به‌اثر عظیم او آشنایی داشت ووجود اختلافات سیاسی ومذهبی هم در انگلستان عصر او شاید مقتضی آن بود که وی نیز به‌همان شیوه دانته از دشمنان سیاسی خویش در طی روایات کینه‌کشی کند، اثر خود را به‌اینگونه اغراض آلوده نکرد و هرچند اثروی روی‌هم رفته معرف طرزتلقی یك پیوریتن‌ویك انقلابی قرن هفدهم انگلستان به‌شمارست، باز شاعر به‌قدری ماهرانه توانسته است برعواطف و هیجانات شخصی خویش مهار بزند که در تفسیر و فهم آن‌بدون آنکه آشنایی با حوادث و اشخاص عصر ــ نظیر آنچه در مورد کمدی الهی دانته پیش می‌آید ــ لازم باشد تنها می‌توان به‌بررسی حکایات تورات اکتفا کرد.[۹] میلتون نه‌فقط به‌خاطر حماسهٔ مذهبی عظیم خویش بلکه نیز به‌سبب رسالات نثری و عقاید انتقادی خویش مظهر واقعی ادبیات انگلستان عصر انقلاب به‌شمارست و شاعران و نویسندگان دیگر عصر هیچ‌یك در سطح او نبوده‌اند و با او لاف برابری نمی‌توانسته‌اند بزنند. در آنچه به‌نقد ادبی مربوط است اقوال وی معرف تمایلات مذهبی و سیاسی اوست و این تمایلات در سایر آثار او نیز بیش‌وکم جلوه دارد. تصوری که میلتون از نقش و وظیفهٔ شاعر در ذهن خویش می‌پرورد با آنچه شاعران مربوط به‌اشراف و سلطنت‌طلبان درین مورد داشتند تفاوت دارد. در نظر میلتون شاعر دشمن استبداد و تعدیست ازین رو باید تمام استعداد و قریحهٔ خود را در نشر تقوی و فضیلت در بین خلق به‌کار برد و مخصوصاً می‌بایست احوال قهرمانان، شهدا، و نیکمردانی را تصویر کند که با دشمنان دین، دشمنان خدا، و دشمنان عدالت پیکار کرده‌اند و درین راه از بذل‌جان نیز دریغ نورزیده‌اند. عشق به‌آزادی، و عقیده به‌پاکی وصفای عقیده خلاصهٔ‌تعلیم و پیام خود میلتون محسوبست. برخلاف بعضی شاعران عصر که در توجیه انواع و تصویر کمال مطلوب شاعری به‌آثار شاعران یونان و رم باستانی توجه داشته‌اند

وی به‌حکم علایق مذهبی مخصوصاً به کتاب مقدس روی می‌آورد و نمونهٔ عالی شعر سادهٔ غنایی را در غزل غـزلهای سلیمان و نمودار درام عالی را در مکاشفات یوحنا می‌جوید. درمورد قافیه، درمقدمه بهشت گمشده به‌مناسبت بحثی پیش‌می‌آورد و آن را «از مخترعات دوران توحش» که «برای جبران پستی شعر و نارسایی آن به‌وجود آمده است» می‌داند و تأکید می‌کند که قافیه «در بیشتر موارد شاعران را مقید کرده است و آنها را بر آن داشته است تا معانی ومقاصد را به‌شیوه‌یی دیگر و نارساتر بیان کنند». در آغاز نمایشنامه‌یی به‌نام «آلام سامسون» نیز در باب‌تراژدی به‌بحث می‌پردازد ونکته‌های جالب بیان‌می‌کند. پاره‌یی ازاینگونه نکته‌هامخصوصاً حاکی ازعلاقهٔ قلبی وی به‌انقلاب بورژوائی عصرست و وی به‌مناسبت خاطرنشان می‌کند که در چنین جامعهٔ انقلابی هرچند وجودشاعران نابخرد البته مطلوب‌نیست لیکن شعر در هرحال برای تهذیب و تربیت روح انسانی لازم است و با لحنی که یادآورقول افلاطون در کتاب «جمهور» است نشان می‌دهد که اولیاء امورمی‌بایست از وجود شاعران استفاده کنند تا عشق به‌آزادی و علاقهٔ بـه‌عدالت را در بین خلق ترویج وتلقین نمایند. بدینگونه، برخلاف مقیاس ذوقی که نزد اکثر شاعران عصر متداول بود وی برای شعرمقیاس اخلاقی پیشنهاد می‌کرد اما نه‌اخلاق طبقات‌عامه، بلکه اخلاق‌طبقهٔ متوسط، که مخصوصاً درانقلاب جمهوری نقش اساسی ورهبری واقعی داشت.[۱۰]

در ماجرای توقیف و جریمه‌یی که مقارن بازگشت سلطنت (۱۶۶۰) بـرای میلتون پیش آمد پایمردی یك دوست «سلطنت‌طلب» (Royalist) مایـهٔ آزادی وی گشت چرا که میلتون نیز چند سال پیش‌که این دوست وی را دربرج لندن محبوس کرده بودندوی را از آنجا رهایی داده بود. این دوست وی سرویلیام دیونَنت (۱۶۰۶–۱۶۶۸) نام‌داشت و قبل از بروز انقلابات داخلی نمایشنامه‌هایی چند نوشت وحتی در ۱۶۳۸ عنوان شاعـر ممتاز (Laureate) هم یافت. در جنگهای داخلی کـه بین چارلز اول و پارلمان در گرفت وی از پادشاه جانبداری کرد و چندی بعد گرفتار و زندانی شد. یك چند نیز در پاریس به‌حال تبعید بسر برد و در همین شهر بود که حماسه‌یی به‌نام داستان گوندیبرت (Gondibert) را آغاز کرد. انتشار این اثر که

البته از جهت رعایت قوانین جالب اما از حیث شعر ضعیف بود و خود شاعر نیز از اتمام آن صرف‌نظر کرد به‌سبب نامه‌یی که دیوننت در دیباچهٔ آن خطاب به ـ تامس‌هابز(۱۶۷۹–۱۵۸۸)فیلسوف انگلیسی ـ که وی نیز در آنزمان به‌خاطر طرفداری از سلطنت طلبان در پاریس به‌حال تبعید به‌سر می‌برد ـ نشر کرد در تاریخ ادبیات انگلیسی اهمیت دارد خاصه که جواب تامس‌هابز به‌این نامه نیز متضمن مباحث انتقادی بود و بررسی این دونامه نشان می‌دهد که در طی این سالها انگلیسی‌های تبعیدی در پاریس تا چه حد تحت تأثیر نقد و ادب فرانسوی قرار داشته‌اند و در عین‌حال معلوم می‌دارد که در دورهٔ بازگشت نقدی که همراه دوستداران چارلزدوم (۱۶۸۵–۱۶۶۰) به‌انگلستان وارد شد می‌بایست از چه مقوله باشد. در واقع این نامه‌ها نه فقط ازین جهت که برخلاف طرز تفکر «میلتون» توجهی به‌طبقهٔ متوسط نشان نمی‌دهد معرف طرز فکر طرفداران سلطنت در عصر «بازگشت» محسوب‌ست بلکه نیز از آن لحاظ که نمونهٔ نفوذ مکتب کلاسیك فرانسه را در نقد امثال درایدن، پوپ، و جانسون نشان می‌دهد در خور توجهست.

ویلیام دیوننت نامهٔ خود را باستایش حماسه‌سرایان عهد باستانی مثل هومر، ویرژیل، و لوکن آغاز می کند و از حماسه‌سرایان متأخر فقط دوتن را در خورذکر می‌یابد که یکی تورکواتوتاسو (۱۵۹۵–۱۵۴۴) شاعر ایتالیائی است و دیگر ادموند اسپنسر(۱۵۹۹–۱۵۵۲) شاعر انگلیسی. اما تاسو به‌سبب قصه‌های دیو وپری که در اثرش هست و اسپنسر به‌خاطر استعارات زیاد و الفاظ مهجور و نامأنوسی که به‌کار می‌برد در نزد وی شایستهٔ ملامت آمده‌اند. آنچه دیوننت دربارهٔ حماسهٔ خویش می گوید حاکی ازنفوذ محیط وادبیات فرانسوی درذهن اوست. مخصوصاً این نکته که در طی داستان خواسته است «عشق» و«افتخار» را باهم به‌مقابله بگذارد و درادبیات بعدهم به‌صورت اشعارپهلوانی (Heroic poems) جلوه می کند ازتأثیر روح «قهرمان کرنلی» (Heros Cornelien) در ذهن وی حکایت دارد چنانکه‌همین مبادلهٔ نامه بین دیوننت و تامس‌هابز در باب مسایل ادبی نیز از تأثیر محیط و طرز تفکر فرانسوی حکایت می کند ویادآور «مشاجرات مربوط به‌سید» تلقی‌شده‌است.

در پاسخی که تامس‌هابز به‌این نامه می‌دهد آنچه مخصوصاً جالب توجهست سعی فیلسوف انگلیسی درتمهید مبنائی فلسفی است برای‌این شیوهٔ مأخوذازمکتب

کلاسیك فرانسوی. پاسخ هابز البته کوتاهترست و هرچند نویسنده که تصدیق دارد شاعر نیست و با اینحال درگوندیبرت اثردیونَنت «تجربه‌یی متنوع، حافظه‌یی مستعد، قضاوتی روشن، و تخیلی چالاك و مستعد» را می‌ستاید و با لحنی که خالی از تعارف و مجامله هم نیست اثروی را شعری می‌خواندکه ازجهت سلامت ومعنی و هم از لحاظ قدرت در بیان نظیر آن را ندیده است بازنامهٔ وی و همچنین نامهٔ دیونَنت روی هم رفته نشانه‌هایی ازنقد ونقادی‌واقعی را ارائه می کند و هردو نامه از شمار نخستین اسناد مربوط به‌مباحث انتقادی در ادبیات انگلیسی به‌شمارند.[۱۱]

تامس‌هابز که با ذهن منطقی و فلسفی به‌شعر و ادبیات می‌نگرد از بررسی انواع جماعات انسانی و طرز بیان شاعران «انواع» شعر را بدانگونه که‌درمکتب کلاسیك مطرح بود استنتاج می کند و آنچه را از شمار این «انواع» بیرون است از مقوله شعر به کلی خارج می‌پندارد. وی خاطرنشان می کند چون عالم خلقت به‌طور کلی‌دارای سه‌قلمرو (Regions) جداگانهٔ فلکی (Celestial)، هوائی(Aerial) و ارضی (Terrestrial) است، دنیای خاکی نیز همه‌جا شامل سه قلمرو متفاوت هست: دربار امراء (Courts)، شهرها (Cities) و روستاها (Countries) و ازاینجا نتیجه می گیرد که شعر هم سه قسم بیش نیست: شعر پهلوانی (Heroic) که مربوط به‌دربارهاست، طنز اجتماعی (Satiric) که وابسته به‌شهرهاست و شعر شبانی (Pastoral) که ارتباط به‌روستاها دارد. اما چون طرز بیان شاعر هم ممکن هست روائی (Narrative) یا نمایشی (Dramatic) باشد فنون شعر طبعاً به‌شش نوع باز خواهد گشت: حماسی (Epic) ، تراژدی، طنز اجتماعی، کومدی، شعر شبانی، و کومدی شبانی (Pastoral comedy). آنچه‌بیرون ازین انواع است به‌اعتقادتامس‌هابز دیگر شعر نیست و بدینگونه، وی نه فقط شعر تعلیمی را از مقولهٔ شعرخارج می‌شناسد ترانه (Sonnet) و آنچه را بدان ملحق تواند شد نیز از حساب‌شعر بیرون می کند و کسانی را که به‌آنگونه سخنان نام شعر می‌دهند به‌خطا منسوب می‌دارد. به‌علاوه هابز می کوشد تا نشان دهد که آنچه در شعرو شاعری اهمیت داردتجربه و تربیت ذوقی است نه آنچه الهام می‌خوانند چرا که الهام (Inspiration) در حقیقت با جنون (Madness) فاصلهٔ زیادی ندارد، وظاهراً در این طرز تلقی ازشعر و الهام وی نیز مثل دیونَنت نظر به‌طعن و دق در حق شاعران پیوریتن و کسانی که

در آن ایام شاعران ماوراء طبیعی (Metaphisical poets) خوانده می‌شدند دارد که البته طرز تفکر سلطنت‌طلبان لذت‌پرست و اشرافی‌منش با شیوهٔ فکر و بیان آنها نمی‌توانست سازگار باشد. این طرز تفکر مخصوصاً در آنچه دیوننت در باب نقش و وظیفهٔ شاعر بیان می کند جلوه دارد و این درست خلاف تصوریست که میلتون در این باب اظهار می کرد. به‌علاوه برخلاف پیوریتن‌ها که نمایش را تعطیل کردند در نظر دیوننت حکومت می‌بایست برای عامه اسباب و وسیلهٔ تفریح فراهم دارد و نگذارد مردم جدی و خشن بارآیند و دایم در فکر مسایل مربوط به‌سیاست و حکومت باشند.[۱۲]

در واقع همین طرز تفکر بود که با بازگشت چارلز دوم دوباره ادبیات و نمایش ذوقی را ترویج کرد و با اشاعهٔ نفوذ مکتب کلاسیك عصر تازه‌یی را در ادب به‌وجود آورد که نخستین منتقد بزرگ آن در حقیقت چنانکه جانسون خاطرنشان کرده است[۱۳] پدر نقد ادبی در انگلستان به‌شمارست: درایدن. می‌توان گفت قبل‌از وی نقد ادبی در انگلستان بیشتر یاجنبهٔ نظری محض داشت یا مبتنی برذکرقوانین و حدود بود، و وی تقریباً نخستین منتقد با قریحه بود که به‌نقد عملی در ادبیات انگلیسی پرداخت.

جان درایدن درادب انگلیسی تقریباً همان منزلتی را داردکه بوالودرادبیات فرانسه داشت و در اواخر قرن هفدهم در حقیقت چیزی که برادبیات عصرحکومت داشت ذوق و قریحه او بود.[۱۴] جان درایدن (۱۷۰۰-۱۶۳۱) که در مرگ کرامول مرثیه‌یی ستایش‌آمیز در حق وی سرود هنگام روی کار آمدن چارلز دوم به‌دستهٔ طرفداران سلطنت پیوست و بازگشت او را تهنیت گفت. با گشوده شدن تئاتر، که پیوریتن‌ها تعطیل کرده بودند درایدن که قریحهٔ عالی در نمایشنامه‌نویسی داشت تراژدیهایی به‌سبك کورنی و کومدیهایی نیز هم به‌شیوهٔ فرانسویان به‌نمایش‌درآورد و بدینگونه‌درتجدیدحیات تئاتر در انگلستان، هم به‌عنوان شاعر و هم به‌عنوان‌منتقد نقش قابل ملاحظه‌یی برعهده گرفت. با آنکه وی در تئاتر نیز قریحهٔ عالی داشت و روی هم رفته از همه‌حیث در دوران خود مهمترین شاعر عصر خویش به‌شمار می آمد آنچه موجب اهمیت و امتیاز او گشت مخصوصاً قریحه‌یی بود که در نقد

اجتماعی و طنز ادبی نشان داد. معهذا برخود او ایرادگرفته‌اندکه متلون وچاپلوس بود و این نکته او را بدان وامی‌داشت تا طرز تفکر و حتی عقیدهٔ مذهبی خود را نیز با آنچه مورد پسند و رضای اولیاء وقت باشد منطبق کند. در حقیقت به‌همین سبب هم بود که وی به‌خاطر جمیز دوم (۱۶۸۸-۱۶۸۵) مذهب کاتولیك اختیار کرد اما در انقلاب ۱۶۸۸ که منجر به‌خلع و فرار جیمز شد، وی نیز معاقب‌گشت و چون مستمری او را قطع کردند باقی عمر مجبور شد از راه تصنیف و ترجمه گذران کند و حاصل این فرجام نیز آثار متعدد و ارزشمند بود. درایدن روی هم‌رفته در طی چهل‌سالی که دوران فعالیت ادبی او بود آثار بسیاری از شعر ونثرو نمایشنامه و نقد ادبی به‌وجود آورد که بسیاری از آنها از حیث قوت و جزالت و اصالت در ردیف آثار مهم ادبیات قرن هفدهم محسوب است و به‌هرتقدیر بیشتر شهرت او به‌شعر و شاعریست وآثار شعری او و هنوز نیزبا اهمیت تلقی می‌شود. در آنچه به‌نقد و نقادی مربوط است آراء او غالباً در دیباچهٔ نمایشنامه‌ها و بعضی منظومه‌های وی آمده است اما اثری که بیش از هرچیز معرف عقاید و آراء اودر نقد ادبی است‌رساله‌یی معروف است به‌نام تحقیق در باب شعر نمایشی (۱۶۶۸). این کتاب، به‌صورت گفت وشنودی بین چهارتن از ادیبان‌عصر نوشته شده است که از آنها به‌صورت مستعار نام برده است و یك تن از آنها خود درایدن است و سه تن دیگر نیز از شاعران معاصرند. نویسنده در مقدمه وعده می‌دهد که جزء دیگری هم دربارهٔ «شعر غنائی» و «شعر حماسی» در دنبال این رساله نشر کند اما ظاهراً به‌انجاز این وعده توفیق نمی‌یابد و هرچند دربارهٔ شعر حماسی در آثار دیگرسخن گفته است درباب شعر غنائی چیزی نمی‌نویسد یا فرصت نشر نمی‌یابد.

در تحقیق در باب شعر نمایشی آغاز کتاب بدینگونه است که چهار تن از یاران صاحبدل در کشتی نشسته‌اند و دربارهٔ یك نبرد دریایی که به‌تازگی روی‌داده است گفت وشنود دارند. یك تن از آنها از صدای امواج که به‌خموشی می‌گراید پیروزی جنگجویان را تفأل می‌زند دیگری می‌گوید که این پیروزی در نظر من بسی عزیزتر وبهتر می‌نمود اگرنمی‌دانستم که می‌بایست بسی اشعار بد و بی‌هنجار را که دربارهٔ آن گفته خواهد شد بخوانم و بشنوم. یکی دیگر خاطرنشان می‌کند که من شاعرانی را می‌شناسم که برای این نبرد،هم تهنیت پیروزی سروده‌اند و

هم تسلیت شکست گفته‌اند تا به‌کدام یك نیاز افتد. این گفت و شنودها رفته رفته به‌بحثی مانند مسألهٔ معروف نزاع دربارهٔ قدما ومتأخران می کشد ویاران قرار بر آن می گذارند که درین باب از هردری سخن نرانند و گفتگو را به‌بحث در باب شعر نمایشی منحصر کنند.

یك تن ازیاران می گوید که نمایشنامه‌های متأخران از آنچه یونانیان‌ورومیان ساخته بودند بهترست و از آنمیان نیز آنچه در سالهای اخیر به‌وجود آمده است به‌مراتب بهتر و بدیعتر از سایر آثار متأخران بوده است. در طی این مقال هرچهار تن این نکته را می پذیرند که روانی و شیرینی شعر انگلیسی را گذشتگان درنیافته بودند و اول‌بار نویسندگان معاصر بودند که به‌مردم آموختند اندیشه‌های خود را در قالب الفاظ ساده و قوی بریزند و از آنچه حشو و زایدست و در عبارت به‌کار نمی‌آید اجتناب واجب دارند و قافیه را چنان متناسب آرند که هرگز به‌معنای‌شعر زیانی نرساند و همچون جزئی اصلی از عبارت به‌نظر رسد. باز چون سخن از اختلاف بین متأخران و قدماپیش می آید یکی ازیاران به‌تعریف نمایشنامه(Drama) می‌پردازد و می گوید که آن «تصویری است زنده وجاندار ازطبع و نهاد انسان که شهوات واحوال او را تجسم می‌دهد و دگرگونی‌هایی را که درسرنوشت او پیش می آید بیان می کند و اینهمه برای لذت بردن، و درعین‌حال، چیزآموختن نوع انسان است» دیگری، تعریف قدما را درین‌باب پیش می کشد و از وحدتهای‌سه‌گانه که نزد نویسندگان کلاسیك متأخر رعایت می‌شده است سخن می‌دارد و بی‌هیچ شاهدی درستایش قدما به‌مبالغه می گراید. درین میان، دیگری‌رشتهٔ سخن رابه‌دست می‌گیرد و اونیز بی‌حجتی روشن به‌قدما حمله می کند و درتحسین متأخران‌به‌اغراق می‌پردازد. سرانجام سخن به‌موازنه بین شاعران انگلیسی و فرانسوی می‌رسد و یك‌تن از یاران به‌ستایش گویندگان عصر ریشلیو مثل کورنی و دیگران لب می گشاید و می گوید که آنها نه تنها از شاعران انگلیس که از شاعران تمام اروپا در نمایشنامه‌نویسی برترند. کیست که وحدتها را بهتر ازکورنی رعایت کرده‌باشد و از آمیختن تراژدی و کومدی بدین خوبی توانسته باشد پرهیز کند. در حالیکه شیکسپیر مواد مربوط به‌حوادث سی وچهل سال را در طی نمایشنامه‌یی که فقط دو ساعت‌ونیم مدت می گیرد می آورد فرانسویها تنها آن قسمت ازحوادث راکه‌برای

نمایش مورد نظر ضرورت و مناسبت دارد در نمایشنامه مـی‌آورند. بـه‌علاوه در نمایشنامه‌های فرانسوی از تمام اشخاص داستان فقط یکی است که قدر و شکوه دارد و انظار را جلب می‌کند. آنها اکثر حوادث واتفاقات را طوری در نمایشنامه می‌آورند که بعضی از آنها را بتوان درپشت صحنه گذاشت ولازم نیست که حوادثی ازقبیل مردن و کشتن رابرروی صحنه ودرپیش چشم تماشائیان بیاورند. ازین گذشته داستانهای آنها هیچوقت به‌عاقبتی ناروا و غیر معقول و خلاف انتظار خاتمه نمی‌یابد و پایان حکایت در نزد آنها همواره با اقتضای سیر داستان موافق است و نیز درحوادث داستان تنها کسانی واردمی‌شوند که وجود آنها در سیرحوادث فی‌الواقع ضروری باشد و هرگز اشخاصی که گفتار و کردار آنها در سیر حـوادث داستان ضرورتی ندارد، در نمایشنامه‌های آنها وارد نمی‌شوند.

البته به‌این اعتراضات، دیگری پاسخ‌هایی می‌دهد لیکن قدرت بیان‌درایدن وقوت قریحهٔ نقادی او درهمین اعتراضات مخصوصاً جلوه دارد. امـا پاسخی که به‌این اعتراضات داده می‌شود این است که البته فرانسویها آداب وتـرتیبی درکار نمایشنامه‌نویسی به‌وجود آورده‌اند وکارشان‌هم محاسنی دارد امـا از محاسن کار آنها و از معایبی که درکار ما هست به‌هیچوجه لازم نمی‌آید که شعر ونمایش آنها برتر از شعر و نمایش ما به‌حساب آیـد زیرا اگر نمایش تصویر و تمثیل زنده و جانداری از طبیعت وفطرت است باید اذعان کرد که نمایشهای فرانسوی هرچنداز نظر زیبایی منکر ندارند لیکن محقق است که غالباً ساختگی به‌نظر می‌آیند و به‌هیچ‌روی موافق با طبیعت ویا تصویر وتمثیل آن نمی‌توانند بود. اما اینکه آمیختن وقایع حزن‌انگیز وطیبت‌آمیز و به‌عبارت دیگر آمیختن مواد تراژدی و کومدی‌را بـا یکدگر، عیب نمایشهای مـا می‌پندارند و نبودن این عیب را درنمایشنامه‌های فرانسوی از محاسن می‌شمارند نیز درست نیست واین کار هیچ زیـان ندارد سهل است انتقال از جد به‌هزل و برعکس، درعالم واقع و زندگی عادی بـرای انسان مکرر حاصل می‌شود و غرابتی درآن نیست.

یك تن از یاران‌هم مسألهٔ قافیه را مطرح می‌کند و می‌گوید چون هیچ کس نیست که بدون تأمل و تنها از روی صرافت طبع درگفت‌وشنود عادی خویش کلام مقفی به‌کار برد درصحنهٔ نمایش‌هم نباید سخن مقفی به‌کار برد. درست است که

بر آنچه به‌اصطلاح «شعر سفید» (Blank verse)- شعر بی‌قافیه-می‌خوانند نیز همین ایراد هست لیکن آن‌گونه شعر به‌هرحال بیشتر با طبیعت توافق دارد یا کمتر از طبیعت دور به‌نظر می‌رسد. جوابی که یك تن دیگر از یاران به‌این کلام می‌دهد چندان مستدل و منظم نیست اما حاصلش آنست که قافیه به‌کلام قوت و علوی‌می‌بخشد و نمایشنامه را از ابتذال بیرون می‌آورد، درهرحال گوینده در دفاع از قافیه چنان با شور و علاقه سخن می‌گوید که اصلا ملتفت نمی‌شود کشتی ایستاده است و ناچار یکتن از یاران وی را متوجه می‌کند که به‌مقصد رسیده‌اند و گفت‌وشنود بدینگونه به‌پایان می‌آید.

این طرز پایان‌دادن به‌جریان گفت‌وشنود البته خلاف انتظارست وعیبجویان درایدن که غالباً وی را به‌خوشامدگویی و سازشکاری و پرهیز از صراحت متهم می‌کنند همین طرز اختتام رساله را درخور ملامت شمرده‌اند و مدعی شده‌اند که وی عمداً رساله را بدینگونه پایان داده است تا از گفت‌وشنود یاران کشتی نتیجهٔ قطعی حاصل نشود و هیچ دسته‌یی از نویسنده آزرده‌خاطر نشوند.[۱۵] اما این‌دعوی مبالغه‌آمیز وحاکی از بدبینی است. بعد از نشررسالهٔ شعر نمایشی درایدن‌سی‌سال دیگر به‌فعالیت‌ادبی اشتغال داشت ودرتمام این مدت نقد ونقادی همواره دربین آثار اومنزلتی خاص داشت و«مقدمه‌های درایدن» همیشه متضمن مطالب ارزشمندی در مسایل مربوط به‌نقد ادبی بود. این طرز اختتام رساله‌هم نوعی تفنن ادبی بودوآن را نمی‌توان به‌حساب‌حسابگری نویسنده آورد. درهرحال درایدن را غالباً با بوالو شاعر و منتقد فرانسوی سنجیده‌اند معهذا نقد وی از نقد بوالو،هم‌زنده‌تر به‌نظر می‌آید وهم متضمن نکته‌های تازه‌تر هست.

بدون شك دربین کسانی که بعد از جان درایدن درمسایل مربوط به‌نقد ادبی به‌بحث پرداخته‌اند الکساندر پوپ درنیمهٔ اول قرن هجدهم وساموئل جانسون درنیمهٔ دوم آن قرن نقادان برجسته و با قریحه بوده‌اند معهذا درین زمینه از چند منتقد صاحب نظر دیگر درنیمهٔ اول این قرن نیز درینجا باید به‌اجمال سخن گفت. غالب این نقادان، شاعران یا نمایشنامه‌نویسانی بودند که درکار ابداع توفیق چندانی نیافته بودند و همین‌نکته تفاوت نقدآنها را با نقد درایدن وپوپ نشان می‌دهد.

از جملهٔ این منتقدان نخست تامس‌رایمر (۱۷۱۳-۱۶۴۱) را باید ذکر کرد که رسالهٔ انتقادی او درباب تراژدیهای عصر اخیر (۱۶۷۷) ظاهراً اولین تحلیل انتقادی درادب انگلیسی ورسالهٔ دیگرش موسوم به نظری‌کوتاه درباب تراژدی (۱۶۹۳) تقریباً اولین نقدمبتنی برتاریخ ادبی تلقی می‌شود. دربارهٔ نقد او گفته‌اند که غالباً سؤالهای جالب مطرح کرده است اما خود او جوابی برای سؤالهای خویش ندارد. کلام او درباب اتلو اثرشیکسپیر معروف است که می‌گوید دررفتار این سردار هیچ چیزجز خودکشی او شایستهٔ یك سردار نیست. طعنی که رایمر درباب این اثر شیکسپیر دارد مخصوصاً از آن‌جهت موجب مشاجره گشت که غالب نقادان به‌اتفاق اتللو را همچون یك شاهکار برجستهٔ شیکسپیر تلقی کرده‌اند. این طرز تلقی وی از اتللو در حقیقت ناشی است از اصراری که وی درحفظ قواعد و اصول تئاتریونانی دارد و درایدن که در ردّ بعضی اقوال او ملاحظات جالبی اظهار کرده است به‌درستی خاطرنشان می کند که حتی درتراژدیهای یونانی‌هم شاید جز ادیپوس اثرسوفوکل نمایشنامهٔ دیگری نتوان یافت که از لحاظ وحدت «سرشت» با آنچه رایمر توقع دارد کاملا موافق باشد.[۱۶]

جرمی کولیر (۱۷۲۶-۱۶۵۰) یك منتقد دیگر این عصرست که درطی یك رسالهٔ معروف خویش نمایش‌های رایج عصر را به‌باد انتقاد گرفت وآنها را با اخلاق و دین مخالف خواند و به‌بعضی نویسندگان به‌سختی حمله کرد (۱۶۹۸). تأثیر رساله هرچند موقت بود، و مخصوصاً ادامهٔ شیوه‌یی که مورد حملهٔ او واقع شد نشان داد که جامعهٔ انگلیسی در دورهٔ‌بعداز بازگشت دیگر برای اصغاء سخنانی از نوع اقوال پیوریتن‌ها آمادگی ندارد، لیکن به‌هرحال دراوایل حال این اندازه نتیجه داد که بعضی نویسندگان تحت تعقیب واقع شدند و تعدادی نیز لازم دیدند که به‌دعاوی وی جواب دهند.

جان‌دنیس (۱۷۳۴-۱۶۵۷) مدافع شیکسپیر، شاید اولین نقاد انگلیسی بود که نقد ادبی را تقریباً‌حرفه ووسیلهٔ معاش‌خویش ساخت. مشاجرات وی باالکساندر پوپ شاعر و منتقد بزرگ عصر نیز معروف است. وی در رساله‌یی درباب مبانی نقد درشعر کوشید تا ارتباط شعررا با احساسات وعقاید دینی نشان دهد. دررساله‌یی هم که راجع به‌نبوغ و آثار شیکسپیر نوشت به‌اعتراضاتی که رایمر بر شیکسپیر

وارد کرده بود پاسخهایی داد.

یک منتقد دیگر جوزف آدیسون (۱۷۱۹-۱۶۷۲) که مخصوصاً به‌سبب آنچه درنقد میلتون و بهشت گمشده نوشت معروف شد، خود نمایشنامه‌نویس ناموفقی بود اما در نقادی و مقاله‌نویسی عنوانی یافت با اینهمه نقد او نیز هرچند زنده و لطیف‌بود، عمقی نداشت ودرباب حد وارزش آن سخن بسیارست که اینجا مجال نیست.[۱۷]

معهذا منتقدبزرگ‌نهضت کلاسیک‌انگلیسی، بعداز درایدن الکساندر پوپ (۱۶۸۸-۱۷۴۴) بودکه وی نیزاز بعضی‌جهات درادبیات انگلیسی منزلتی شبیه به‌مقام‌بوالو درادبیات فرانسوی دارد. اما این تفاوت را با بوالو داردکه وی برخلاف بوالو نه‌این توفیق را یافت که ازشاعران مستعد و با قریحه درمقابل مدعیان وآوازه‌گران حمایت‌کند و نه‌احکام و داوریهایش توانست درنزد آیندگان مورد قبول افتد.[۱۸] خود او نسبت به‌بوالو تحسین و اعجابی فوق‌العاده داشت و او را وارث واقعی ارسطو وهوراس می‌شمرد امادرادبیات انگلیسی‌عصر خویش‌نفوذ وحیثیت‌شخصی او چشمگیر بود. درکودکی و جوانی بررغم بیماری و ناتوانی خویش توانست در ادبیات کلاسیک یونانی و لاتینی تبحری پیدا کند. این حال ناتوانی و بیماری در عین‌حال وی را حساس، زودرنج و کینه‌جو کرده بود و این امر در نقدها و طعنه‌هایی‌که برمدعیان داشت منعکس بود. شعر خود او هرچند متصنع وبارد به نظر می‌رسید غالباً جزل ومحکم بود و حتی بر کلام بوالواز بسیاری جهات‌رجحان داشت.[۱۹]

با آنکه به‌اقتضای قریحه و تا حدی به‌تقلید از بوالو به‌نقد و طنز اجتماعی (Satire) بیشتر گرایش داشت در زمینهٔ شعر فلسفی نیز یک اثر اوموسوم به «بحث در باب انسان» در تمام اروپا شهرت یافت. ترجمه‌هایی هم از «ایلیاد» و «اودیسه» نشر کردکه زیاده متکلف تلقی شد. اثر عمدهٔ او عبارت بود از سخن در باب نقادی که در ردیف «فن شعر» بوالوبه‌شمار آمد. روی هم رفته غالب آراء و عقایدی که پوپ دربن منظومه و همچنین در سایر تعالیم خویش اظهارمی کرد اندیشه‌هایی‌بود که از مدتها پیش در نزد صاحبنظران عصرمقبول تلقی میشد و ظاهراً تا حدی‌وجود

همین زمینهٔ قبلی بود که موجب شهرت وقبول او درخارج از «جزیره» ومخصوصاً در آلمان و فرانسه گشت[۲۰].

نامه‌های اونیز ازلحاظ نقد اهمیت دارد لیکن یك مقدمهٔ او بر آثار شیکسپیر درعین حال از آن جهت که طرز تلقی عصر کلاسیك را نسبت به‌شیکسپیر ارائه می‌کند جالب است. دراینجا باآنکه ازقدرت شیکسپیر دربیان عواطف وازمعرفت او برطبیعت انسان باتحسین یاد می‌کند،وحتی خاطرنشان می‌کندکه «اگر بخواهند شیکسپیر را از روی قواعد و اصول ارسطو قضاوت کنند درست مثل اینست که بخواهند کسی را برطبق قوانین کشوری محاکمه کنندکه اوبه‌کلی تحت نظامات و قانونهایی جز قوانین آن کشور زندگی کرده باشد» اما باز خود او، تحت‌تأثیر ارسطو و بوالو، آثار شیکسپیر را ناهماهنگ می‌یابد و دربارهٔ آنها می‌گوید که «شباهت به‌بنایی کهنه دارند که اجزاء مختلف آن بعضی بسیار کودکانه و بدوی است و پاره‌یی به‌کلی ناهنجار و نابجا، ودر هرحال اجزاء آن به‌هیچوجه مناسب با عظمت بنا نیست»[۲۱].

منظومهٔ‌پوپ «درباب نقادی» در واقع مهمترین اثراودرنقد ادبی‌محسوبست معذلك در این اثر هم نکتهٔ تازه نیست فقط در بیان مطالب معمول ومقبول لطف و قدرتی دارد که مزیتی محسوب تواند شد. تأثیر افکار هوراس‌وبوالو درین منظومه پیداست. پوپ نیز مثل بوالو تأکید می‌کند که در شعر اصل کلی پیروی از عقل‌و طبیعت‌است. چنانکه بوالو «واقع» (le Vrai) و «زیبا» (Le Beau) را ازهم‌جدا نمی‌دانست پوپ‌نیز طبیعت (Nature) و«عقل» (Reason) را امر واحدی‌می‌شمرد. به‌عقیدهٔ وی بد داوری کردن هم مثل بد نوشتن، خطایی بزرگ است اما البته ذوق درست هم مثل قریحهٔ خوب دربین مردم فراوان‌نیست. درست است که بیشتر مردم بهره‌یی از ذوق دارند اما غالباً تربیت نادرست ذوق آنها را ضایع و تباه می‌کند. ازین‌رو باید ذوق را به‌درستی‌بررسی کرد وحدودآن راباز‌شناخت.طبیعت‌البته خود بهترین رهنمای انسان است درامر داوری، وقواعد (Rules)، هم‌چیزی جز«صورت ضابطه یافتهٔ طبیعت» (Methodised Nature) نیست و چون قواعد ناچار ازطرز عمل قدما ناشی است پس باید آثار آنها، خاصه آثار هومروویرژیل، را بررسی و مطالعه کرد. آنچه منتقدان را در تشخیص نیك‌وبدآثار دچار اشتباه وخطا می‌کند

و از نیل به‌داوری درست بازمی‌داردگاه ناشی از جهل وغرور آنهاست که جاهلانه در عقیدهٔ نادرست خود پافشاری‌می کنند و با معلومات ناقص دعوی درك حقیقت‌را دارند. گاه نیز از آنجاست که‌درمورد عقیده‌یی خاص تعصب‌می‌ورزند یادربارهٔنویسنده و گوینده مهر یا کینه دارند و بعضی اوقات هم این بدداوریها از آنجا پدید می آید که منتقد بی آنکه مجموعه و کل اثری را مورد نظر قرار دهد فقط از روی اجزاء آن قضاوت‌می کند. مواردی هم‌هست که منتقد به‌حکم خودنمایی می‌خواهد خلاف رأی دیگران سخن گوید و ازین‌رو هر چه را دیگران ستوده‌اند می‌نکوهد و آنچه را دیگران نکوهیده‌اند می‌ستاید. چنانکه نیز گه‌گاه این بدداوریها علتی جز دمدمی‌مزاجی وبی ثباتی رأی که منتقد را وا می‌دارد هر دم عقیده‌یی دیگر اظهار کند یا خود، جز رشك وحسادت که قبول خاطر گوینده‌یی را نمی‌تواند تحمل کند سببی ندارد. اما منتقد خوب هم به‌بعضی اوصاف مثل آزرم، فروتنی، وآزادگی‌نیاز دارد و ازین‌رو پوپ ازمنتقد نیز مثل شاعر توقع دارد دانا، سلیم، صمیمی باشد وآنجا که در صحت عقیدهٔ خویش شك دارد سکوت ورزد و آنجا هم که‌شك ندارد با خشونت حکم نکند. درپایان منظومه، پوپ به‌تاریخ نقادی می‌پردازد، اما همین‌چند سطر که درباب تاریخ نقد و نقادی بیان می کند حاکی از آنست که گوینده ذوق واحساس تاریخ ندارد.[۲۲] می‌گوید شعر یونانی را ارسطو تحت‌ضابطه‌آورد اما وی نسبت به‌هوراس‌ورم علاقه‌یی افزونتر نشان می‌دهد. باقرون و سطی نقد ونقادی به انحطاط می‌افتد وبارنسانس دو باره احیاء می‌شود. بوالونقطهٔ اوج نقادی دوران جدید را ارائه می کند و وارث واقعی ارسطو وهوراس می‌شود. در پایان سخن‌هم خاطرنشان می کند که هر چند بریتانیا مدتها عقب بوده است اکنون تعدادی مغدود هم در آن سرزمین هستند که به‌آداب و قواعد قدما علاقه دارند و البته به‌اعتقاد پوپ این نکته هم باید مایهٔ خرسندی باشد که بریتانیا نیز دروجود وی به‌یك بوالو رسیده است.

باری، نقدادبی عهد کلاسیك انگلیسی که جان‌درایدن مبانی آن را ممهد کرد، و الکساندرپوپ آن را با اصول کلاسیك فرانسوی منطبق ساخت، آخرین مدافع و نماینده‌یی که یافت در وجود ساموییل‌جانسون نویسنده ومحقق و ادیب اواخر

قرن هجدهم بود.

معهذا نیمهٔ دوم قرن هجدهم که بخش عمدهٔ آن در واقع دوران فرمانروایی ادبی دکتر ساموئل جانسون (۱۷۸۴-۱۷۰۹) بود درعین حال یك دوران انتقال و تحول (Transition) نیز به شمار می‌آمد که درطی آن مکتب کلاسیك درایدن وپو -برغم حمایتی که دکتر جانسون از آن می‌کرد- برای نفوذ طلایه داران مکتب رمانتیك آماده می‌شد. دراین دورهٔ تحول و انتقال نه فقط آدام اسمیت (-۱۷۲۳ ۱۷۹۰) مبانی اقتصاد بورژوایی را که زیربنای انقلابات رمانتیك بود طرح افکند بلکه رواج تفکر انتقادی ادواردهیوم (۱۷۷۶-۱۷۱۱) مبانی تعقل‌گرایی دوران کلاسیك رابشدت متزلزل کرد. تاریخ عظمت وانحطاط رم، هم که مکتب کلاسیك از حوادث آن الهام می‌یافت به‌وسیله ادوارد گیبون (۱۷۹۴-۱۷۳۷) مورخ معروف تحلیل شد و ابهام و عظمت اسرارآمیز خود را از دست داد. چنانکه فلسفهٔ نقادی هیوم، درعین‌حال‌معرف گرایشهای‌فکری جامعه‌یی‌شد که می‌خواست خود راتدریجاً از بارسنگین تعقل‌گرایی خلاص کند و به‌دنیای شور و هیجان احساسات‌پرستی نزدیك‌نماید. طلوع این‌شور واحساسات رمانتیك دربن‌دوره نه‌فقط دررمانهای کسانی چون ریچاردسون جلوه یافت بلکه نیز در اشعار امثال تامسون و یانگ هم‌انعکاس پیدا کرد. چنانکه در ترانه‌هایی که جیمز ماکفرسون (۱۹۷۶-۱۷۳۸) جمع آورد یا به‌شاعری کهن به‌نام «اوسیان» منسوب کرد تجلی این احساسات پیداست. درست است‌که این گرایش به‌احساسات، آنگونه که در آثار شاعرانی چون تامسون و یانگ جلوه‌گر شده است هنوز عنصر شخصی و فردی را که اساس بینش وادراك رمانتیکهاست ندارد‌لیکن به‌هرحال حاکی‌ازتحول‌ذوق‌عصری است که درعین‌حال، منتقد بزرگ آن، دکتر ساموئل جانسون هنوز حافظ ومدافع قلعهٔ کلاسیکهاست، وتازگیهای عصرنو را نمی‌تواند درك کند.

ساموئل جانسون پسر کتابفروشی بود از هواخواهان سلطنت که البته طرز تفکر محافظه‌کارانهٔ پدر نمی‌توانست درعقاید وآراء او خالی ازتأثیر باشد. بعد از آنکه در آکسفورد تحصیلاتش را به‌پایان آورد به‌معلمی پرداخت اما در آن کار توفیقی نیافت به‌لندن رفت و به‌نویسندگی و کارهای ادبی اشتغال جست. چندی برنیامد که

به‌سبب‌نشر «فرهنگ» وانتشار اشعار ومقالات خویش‌شهرت بسیاریافت ومحضرش مورد توجه و علاقهٔ رجال و ادیبان عصر گشت. البته در شعر مقام او چندان مهم نیست و شعر زیادی هم ندارد اما در نثرنویسی قدرت بیان و لحن انتقادی او مزیتی‌خاص به‌نوشته‌هایش می بخشد. یك‌داستان فلسفی هم‌به‌نام «راسلاس (Rasselas) دارد که از بعضی جهات یادآور کاندید ولتر است، اما لطف بیان آن را ندارد و به طور کلی داستان بیمزه‌یی است. از آثار وی، که روی هم‌رفته چندان زیاد نیست آنچه به‌مباحث مربوط به‌نقدادبی تعلق دارد، غیرازفرهنگ جانسون وطبع انتقادی تازه‌یی ازآثار شیکسپیر، دومجموعهٔ دیگر را می‌توان نام برد یکی سلسلهٔ مقالات مجلهٔ او موسوم به «رهنورد» (Rambler) ، ودیگرمجموعه‌یی به‌نام زندگینامهٔ شاعران. درین میان «فرهنگ» وطبع انتقادی‌آثار «شیکسپیر» معرف طرز کاراوست درزمینهٔ تحقیق ادبی. مخصوصاً‌که فرهنگ وی اولین فرهنگ تاریخی زبان انگلیسی است و طرزتلقی اواز شیکسپیر هم به‌آن جهت‌که طرزتلقی‌مکتب کلاسیك را می‌رساند جالب است. مقالات انتقادی «رهنورد» هم هر چند تحقیق منظم و کلی و مرتبی نظیر مباحث ارسطو و لونگینوس را در زمینهٔ نقدادبی ارائه نمی کندلیکن بیشتر مشتمل بر ملاحظات نظری در مسایل مربوط به‌ادبیات است. اما آنچه در باب زندگینامهٔ شاعران دارد نه‌فقط ذوق و علاقهٔ او را درباب شاعران گذشته ارائه می کند بلکه وسعت‌قلمرو مطالعات او را نیزنشان می‌دهد.

در مجموع این آثار طرزبیان او در نقد دقیق و تا حدی توأم با احتیاط و احساس‌مسؤولیت‌است. امری که مخصوصاًاین‌احتیاط اوراتوجیه‌می کند اعتقادیست که وی به‌نسبی بودن ذوق دارد و به‌ارتباط آن با احوال و مقتضیات هر عصر. معهذا ازهمین‌نسبی بودن ذوق، مثل بوالو وبه‌تبعیت‌از نقدکلاسیك، نتیجه می گیرد که درینصورت آنگونه‌آثار که درطی روزگاران دراز از قبول عام بهره داشته‌اند می‌بایست با ذوق همگان موافق بوده باشند. ازین روست که وی نیز مثل پوپ و بوالو درجستجوی مبنایی‌برای اصول وقواعد ادبی به‌آثارقدما روی می آورد. چرا که، به‌اعتقاد وی آثار قدما فقط به‌همین سبب که در طی تصاریف ایام همواره مقبول و مطبوع باقی مانده است می‌بایست نشان بقاودوام راکه هرقانون ناچار از آن حکایت می کند همراه داشته باشد و طبعاً قواعد مربوط به‌ادبیات را که ضامن

بقای آثار ادبی است باید از آنها استنباط کرد. این «قواعد» (Rules) در نظر وی البته مبتنی بر طبیعت (Nature) و «عقل» (Reason) است و با آنکه طبیعت را جانسون هم مثل بوالو عبارت از آنچه در آثار قدما جلوه دارد می‌داند و «عقل» را هم عبارت می‌داند از حکم تاریخ که در واقع اقتضای احوال و اوضاع موجود را نشان می‌دهد باز وی تنها به‌مجرد نقل و تکرار قواعد و اصول رایج در مکتب کلاسیك بسنده نمی‌کند آنها را به‌قدر ممکن تهذیب و اصلاح هم می کند و بی آنکه آنها را نقض و لغو کند با مقتضای عقل منطبق می‌سازد.

معهذا این قواعد و اصول گه‌گاه بهانه‌یی است تا جانسون آنچه را می‌پسندد به‌نام آنها تحسین کند و آنچه را نمی‌پسندد به‌نام آنها محکوم نماید. ازین‌روست که در «زندگینامه شاعران» وقتی از پوپ و درایدن که باذوق و سلیقهٔ او توافق کامل دارند سخن می‌گوید آنها را ستایش بسیار می کند اما وقتی از میلتون یا گری صحبت می کند آنها را به‌سبب آنکه با ذوق و پسند وی توافقی ندارند محکوم می‌دارد با اینهمه برغم تنگ‌نظری و بیذوقی که جانسون در این کتاب نشان می‌دهد این زندگی شاعران درخشانترین اثر انتقادی او به‌شمار می‌رود. درباب احوال جانسون یك شاگرد وستایشگر وی به‌نام جیمز باس‌ول (۱۷۴۰-۱۷۹۵) کتابی نوشته است که فوق‌العاده مشهور، و از منابع مهم در شناخت جانسون به‌شمارست.

پایان قرن هجدهم با خاتمهٔ فرمانروایی ادبی جانسون، شاهد ظهور یك عصیان ادبی برضد مکتب کلاسیك شد که ذوق طبیعت‌ستائی و احساس‌پروری کسانی چون جیمز تامسون، ادوارد یانگ، جیمز ماکفرسون، و ویلیام کوپر آنرا آغاز کرده بود و یك مجموعهٔ مشترك، از دو شاعر جوان ـ به‌نام وردزورث، و کالریج ـ وقوع آنرا اعلام می کرد. این مجموعهٔ مشترك که «اشعار غنائی» (Lyrical Ballads) نام‌داشت اولین بار در ۱۷۹۸ نشر یافت و دو سال بعد که با تعدادی اشعار تازه منتشر گشت (۱۸۰۰) مقدمه‌یی هم همراه داشت که در حقیقت بیانیهٔ مکتب تازه‌یی در ادبیات عصر تلقی شد: مکتب رمانتیك. درست است که این دوشاعر، و کسان دیگری که همچنان برضد نظم وانضباط عصر گذشته عصیان بارزی نشان می‌دادند خودرا به این عنوان نخواندند[۲۳] اما عصیان آنها چیزی جز رمانتیسم نبود. به‌علاوه آغاز قرن

نوزدهم که طلیعهٔ نهضت تازه بود انگلستان را که به خاطر ناپلئون و انقلاب با فرانسه در کشمکش بود به‌آلمان نزدیك می کرد و شلگل هم که در آلمان روح واقعی این عصیان برضد مکتب کلاسیك بود، خود با شیکپیر ارتباط معنوی داشت و عجب نیست که در «جزیره شیکسپیر» هم عصیان برضد آیین کلاسیك به صورت یك رمانتیسم تمام عیار در آید. معهذا عصیانی که به وسیلهٔ وردزورث و دوستانش- شاعران دریاچه (Lake Poets) نسبت به مکتب کلاسیك اظهار شد از همان‌اول دریك مجلهٔ متنفذ ادبی نوبنیاد که مجله ادینبورو(Edinburgh Review) خوانده‌می شدبه‌شدت محکوم شد. دراولین شماره‌این مجلهٔ معروف به‌مناسبت‌بحث ازیك‌اثررمانتیك‌رابرت‌سوثی(۱۸۴۳-۱۷۷۴) بنام ثعلبه (Thalaba the Destroyer) شعر همچون امری تلقی شده بود که مبانی و معیارهای آنرا «شاعران الهام یافته» به‌وجود آورده بودند و حجیت (Authority) قول‌آنها نه‌چیزی بود که درآن جای تردید باشد. یك تن از ادیبان اسکاتلند، بنام فرنسیس جفری (۱۸۵۰ - ۱۷۷۳) که همراه سیدنی‌اسمیت (۱۸۴۵-۱۷۷۱) و چندتن دیگر این مجله را بنیاد نهاد نسبت به‌وردزورث ودوستان وی - سوثی‌وکالریج -نظرمخالف داشت وپاره‌یی‌حمله‌های وی حتی‌ازاغراض شخصی خالی نبود. درعین‌حال‌جفری، آثار نویسندگان کلاسیك را هم بکلی عاری ازعیب نمی‌شمرد واز شاعران رمانتیك‌لااقل نسبت به‌جان کیتس (۱۸۲۱-۱۷۹۵) اظهار علاقه‌هم می کرد. اما در مورد لردبایرون نیز، به مناسبت انتشار اولین مجموعهٔ شعری که تحت عنوان «ساعات فراغت» نشر کرد انتقادی سخت نوشت و این نکته شاعر را واداشت تا هجونامهٔ کوبنده‌یی برای نویسندگان مجله بسراید (۱۸۰۹). طرفه آنست که درین هجونامه، لردبایرون (۱۸۲۴-۱۷۸۸) نه‌فقط جفری راهدف طعن ساخت بلکه نسبت به‌اکثرشاعران عصر-والتر اسکات، سوثی،وردزورث، کالریج وتمام شاعران‌منسوب به‌مکتب رمانتیك-حمله کردوبررغم آنها از شاعران کلاسیك مخصوصاً درایدن و پوپ ستایش نمود. در واقع‌بایرون هرچند ازعنوان رمانتیسم اباداشت اما وی و دوست شاعرش شلی (۱۸۲۲-۱۷۹۲) تجسم واقعی روح رمانتیك به‌شمار می آمدند و در حقیقت شور وطغیان رمانتیك‌نه فقط در شعر بلکه در زندگی آنها به‌اوج تجلی خویش رسید. مهذا درنظریهٔ‌مربوط به‌شعر و شاعری شلی نیز مثل بایرون در عین‌آنکه خود رمانتیك واقعی بود طرز

برخوردی شبیه به‌آنچه درعصر کلاسیك وحتی عهدرنسانس وجود داشت ارائه کرد. این طرز تلقی وی در رساله‌یی به‌نام دفاع ازشعر انعکاس دارد که درآن شلی کوشیده بود به‌کلام دوست خود، پیکاك (۱۷۸۵-۱۸۶۶) که گفته بود دوران شعربه سر آمده‌است ودیگر امیدی به‌آیندهٔ آن نیست جواب بدهد. درین رساله که‌ناتمام ماند (۱۸۲۱) شلی سعی کرد حیثیت واعتبار فعالیت‌خلاقهٔ شعر رانشان دهد واهمیت نقش شعر را درحیات انسانی برملا سازد. به‌عقیدهٔ شلی شاعران نه‌فقط سازندگان زبان وموسیقی به‌شمارند بلکه درعین‌حال هنرزندگی کردن رانیز به‌مردم می‌آموزند و در حقیقت قانونگذاران ناشناختهٔ جهان محسوب می‌شوند. به‌علاوه در ضمن به این نکته اشارت می‌کند که شعر مثل فکرت و استدلال نیست که تا قوه‌یی ارادی باشد و ازین رو به‌هیچ حدی محدود نمی‌شود وبدینگونه دردفاع ازشعر، شلی یکی ازمبادی اصلی نهضت رمانتیك را طرح می‌کند. روی هم رفته دراین طرزتلقی که شلی ازشعرواز نقش آن درحیات‌انسانی دارد، تأثیر افلاطون هویداست اما این‌گونه دفاع ازشعر و از نقش اخلاقی و اجتماعی‌آن پیداست که برای شعر مجرد، بدون توجه به‌ارتباطی که شعر با دین واخلاق وحیات معنوی انسان دارد، حیثیتی ایجاد نمی‌کند و این امریست که ارزش انتقادی قول شلی را ضعیف می‌کند. روی‌هم‌رفته نفوذ صاحبنظران عهدرنسانس ازجمله تورکواتو تاسوومخصوصاً سرفیلیپ سیدنی دراین دفاع ناتمام‌بارزست. مهذا دوران رمانتیك (۱۷۹۰-۱۸۳۰) به‌طور کلی‌دوران رواج آزاد فکری، وعصر ابتکار واصالت درشعروادب انگلیسی است، ونقدآن، در مجموع ویژگیهای‌خویش، به‌انقلاب‌فرانسه‌بیشترمدیونست‌تابه‌عهد کلاسیك‌ورنسانس.

اما مجموعهٔ اشعار غنائی اثر وردزورث وکالریج، که مقدمهٔ معروف وردزورث به چاپ دوم آن افزوده شد درواقع تأثیر قابل ملاحظه‌یی در ایجاد این نهضت تازه داشت. معهذا این مجموعه به‌خاطر همین «مقدمه» خویش ازلحاظ نقدادبی درخور توجه خاص محققان است. این مقدمه که درواقع «دفاعی منظم و مبنی برضابطه‌از مجموع نظریه‌هایی است که اساس انشاء اشعار این مجموعه» بود، بیشتر نظر به اثبات برتری ابتکار خلاقه‌بر اصول و قواعد سنتی داشت. به علاوه در مقابل زبان قراردادی ومتکلف شاعران کلاسیك قرن هجدهم وردزورث زبانی راعرضه‌می‌کرد

که مخصوصاً از لغات و تعبیرات ساده درست شده باشد. با آنکه اشعار غنائی از حیث مبادی نظری و همچنین از لحاظ زبان شاعرانه همه‌جا با این مقدمه توافق کامل نداشت تأثیر آراء وردزورث در جامعهٔ ادبی عصر قابل ملاحظه بود و بعدها همچون طلیعهٔ یك مکتب تازه تلقی شد. وردزورث، برخلاف شاعران گذشته معتقد بود که شعر راستین می‌بایست با عواطف واحوال کسانی سروکارداشته باشد که با طبیعت واقعی ارتباط دارند. ازین‌رو نه فقط درمسألهٔ «زبان شعر» (Poetic Diction) زبان روستائیان را پیشنهاد می‌کرد بلکه اصلاً معتقد شد که زبان شعر جز از لحاظ «وزن» (Meter) با زبان نثر تفاوت ندارد. اما به‌این مسأله که شعر چیست وردزورث جواب می‌داد شعر آنست که احساسات تند و سرکشی که در طی لحظه‌های آرامش در وجود شاعر جمع آمده‌است خود به‌خود بی‌آنکه او اراده واختیاری در این امر داشته‌باشد سر به‌جوش وطغیان بردارد ودرینصورت پیداست که شعر نه‌تابع ضوابط ادیبانه‌تواند بودو نه‌وسیله‌یی برای تعلیم حکمت و دانش. البته وزن را که ملاك تفاوت بین‌شعر و نثر بود وردزورث قبول داشت نه‌فقط برای آنکه همهٔ اقوام، آن را لازمهٔ شعر می‌شمرند بلکه در عین‌حال بدان سبب که به‌عقیده وی «وزن» تاحدی همچون قید وبندی محسوب می‌شد که می‌توانست احساسات و هیجانات شاعر را مهار کند. اما شاعر، دیگر مثل دوران گذشته نمی‌توانست، نغمه‌سرایی باشد که اوقات بزرگان را خوش‌سازد یا آداب ورسوم درست رابدیگران تعلیم‌کند. تفاوت شاعر بادیگران فقط دراینست که حساسیت و هیجان‌پذیری بیشتری دارد و چیزیکه وردزورث در آن باب مخصوصاً بیشتر تأکید می‌کند جنبهٔ فردی و شخصی احوال و عواطف شاعریست که در واقع اتکاء بر آن شعر را از شیوهٔ مکتب کلاسیك دور می‌کردو جوهر واقعی مکتب رمانتیك را تحقق می‌داد.

این عقاید وردزورث که در قسمتی از آنها تأثیر عقاید کالریج نیزمشهودو محقق بود، بعدها دریك اثر مهم کالریج، موسوم به زندگینامهٔ ادبی موردبحث ونقد واقع گشت. کالریج (۱۸۳۴-۱۷۷۲) در این اثر به‌جای آنکه یك زندگینامهٔادبی واقعی را ارائه‌کند، درواقع بیشترارتباط خود را با فلسفهٔ آلمانی شرح می‌دادودر ضمن ملاحظات انتقادی جالبی هم درباب شعردوست وهمکارسابق‌خود وردزورث ارائه نمود. کتاب وی‌چنانکه خود کالریج اذعان داشت معجونی فاقدترتیب‌وضابطه

بود با اینهمه به‌سبب اشتمال بر مسایل نظری تازه ازلحاظ نقدادبی اهمیت یافت. چنانکه‌مناقشاتی هم که درباب آراء وردزورث مطرح کرد، همچون نمونهٔ نقدعملی دقیق وتازه‌یی تلقی شد. از جمله دربارهٔ زبان شعر که وردزورث تأکید می کردباید عناصر مربوط به‌لهجهٔ‌محلی را از آن حذف کرد کالریج می گفت دراینصورت آنچه باقی می‌ماند دیگرزبان روستایی نیست. در مورد وزن هم کالریج می گفت بعضی تعبیرات هم هست که آنها را در شعر می‌توان آورد و در نثر نمی‌توان . کالریج حتی کوشید نشان دهد که خود وردزورث هم در بعضی موارد چندان پای‌بند به‌نظریهٔ خویش نیست واگر به‌آنها پای‌بندمانده بود قسمتی ازلطف وزیبائی‌سخنش از بین می‌رفت.

نقد کالریج البته منحصر به‌مناقشات وی با وردزورث نیست درآنچه به‌جنبهٔ عملی‌نقد مربوط است‌نیز ملاحظات وی‌مخصوصاً درباب‌شیکسپیراهمیت دارد. وی اولین منتقد انگلیسی بود که نشان داد آنچه در آثار شیکسپیر خلاف قاعده تلقی می‌شود خواب وخیال مشتی مدعی است که می‌خواهند «عقاب» را تا حد یك «قو» پایین بیاورند. کالریج غیر از شاعری به‌عنوان منتقد نیز در ادبیات انگلیسی نام و آوازهٔ بلند دارد. چنانکه پاره‌یی‌محققان کتاب زندگینامهٔ ادبی اورا بزرگترین کتاب نقد ادبی درزبان انگلیسی خوانده‌اند وبرخی دیگر خود او را یکی ازسه‌تن منتقد بزرگ عالم که دونفر دیگر آنها ارسطو و لونگینوس بوده‌اند تلقی کرده‌اند. در حقیقت هرچند تحقیقات دقیقترنشان می‌دهدکه بخش عمده‌یی ازآراء واقوال او از کانت و شیلر وشلینگ و شلگل و دیگران اخذ شده است غالباً دراهمیت طرزبیان وی جای سخن نیست و اکثر محققان شایدقول هربرت‌رید را درین باره پذیرفتنی بیابند که می گوید کالریج به‌هرحال یك سروگردن از هر منتقد انگلیسی دیگر بلندترست.[۲۵] حتی‌این‌نکته را که‌آراء انتقادی اودرباب هنر وشعرروی‌هم رفته‌جنبهٔ التقاطی(eclectic) دارد، نیز برخی محققان مانع از آن نمی‌دانند که مجموع تفکر انتقادی‌او را عظیم و بدیع تلقی کنند. این مجموع البته بیشتر جنبهٔ نظری و فلسفی داردتاجنبهٔ عملی وحرفه‌یی‌واین نکته‌یی است‌که خود اودرطی نامه‌یی به‌لردبایرون (اکتبر۱۸۱۵) بدان اشارت دارد چراکه درآنجا می گویدکه می‌خواهد بااستخراج علل و اسباب ازمبانی و اصول، نقد ادبی را به‌نوعی نظام به‌هم پیوسته (System)

تبدیل کند و یا آنگونه که در زندگینامهٔ ادبی بیان می کند در واقع بیشتر می‌خواهد «مبادی نویسندگی را تمهید کند تا آنکه قواعدی تنظیم نماید تـا آنچه را دیگران نوشته‌اند باآن قواعد بتوان ارزیابی کرد». درحقیقت وی اگـر از شعر چیزی را تحلیل هم می کند نه‌محتویات لفظی شعرست بلکه وی امری را تحلیل می کندکه جوهر و ذات شعرست وشعر بدان تقوم می‌یابد. آنچه وی در نقد رایج درمجلات وجراید عصر شایستهٔ ملامت می‌دیدعبارت‌بود ازفقدان‌همین مبانی واصول، که‌به‌قول وی نقدنویسان عصر را وا می‌داشت تـا بدون تفکر تصمیم بگیرند و بدون تحقیق قضاوت کنند.

در بین کسانی که درنیمهٔ اول قرن نوزدهم فعالیت ادبی داشتند از منتقدان معروف نخست باید نام هزلیت، لمب، ودیکوینسی را یادکرد. اینها درعین حال به‌عنوان آفرینشگران عصرنیز درخور ذکرند اما اینجا مخصوصاًنظر به‌فعالیت آنها درزمینهٔ نقد ادبی است.

ویلیام‌هزلیت (۱۷۷۸-۱۸۳۰)رابعضی‌محققان‌درنقادی ازپیروان‌شیوهٔ کالریج تلقی کرده‌اند و با آنکه خود او نیز یك‌جا می‌گوید کالریج یگانه کسی است که‌من از او چیزی آموخته‌ام باز اهمیت آراء وافکار شخصی اوبه‌قدریست که باید اورا یك منتقد مستقل و صاحبنظر شمرد نه یك مقلد دنباله‌رو. خاصه که بین شیوهٔ نقادی آنها نیز تفاوت بسیار است از جمله آنکه، وی بیشتر به‌نقد عملی پرداخته است در صورتیکه کالریج غالباً مستغرق در جنبهٔ نظری مسایل است و ازین گذشته تفکر انتقادی او مبتنی برآرایی است که ازجهت فلسفی باآنچه در نزد کالریج مقبولست تفاوت دارد و قسمتی ازآنچه وی در نقد کالریج می‌نویسد غیر از اختلاف مسلك شخصی می‌بایست ناشی‌ازتفاوت‌درمشرب‌فلسفی‌باشد. دربعضی موارد به‌نظرمی‌آید که تأثیر وردزورث در او از نفوذ کالریج قویترست و هر چند هزلیت این نکته را که از وردزورث چیزی اخذ کرده باشد انکار می کند درمجموع نظریات او تأثیر آنچه وردزورث در مقدمهٔ اشعار غنائی نوشته است، پیداست. خـود او طبیعیی پرخاشجو وتاحدی‌مغروروبدبین‌دارد، امانسبت به‌اندیشهٔ ترقی اظهار علاقه‌می‌نماید در عین آنکه افراط بعضی رمانتیکها را انتقادمی کند غالباً روح رمانتیك عمیق اما

معتدلی از خود نشان می‌دهد. نقدهزلیت از نوع آنچیزیست که نقد تأثرنگاری (Impressionnism) نام دارد اما قدرت نفوذ او در احوال و عواطف نویسندگان و اشخاص داستانهاشان گه‌گاه چنانست که آراء وی مسبوق برمطالعهٔ دقیق و درست به‌نظر نمی‌رسد. خاصه، که در بعضی موارد رعایت بیطرفی را هم نمی کند و در جانبداریها و پیشداوریهای خویش محدود و مستغرق می‌ماند.[۲۶]
چارلزلمب (۱۸۳۴-۱۷۷۵) نیز به‌عنوان منتقد گرایش به شیوهٔ تأثرنگاری داشت ونقد او هرچند در مجموع شاید به‌اندازهٔ نقد هزلیت اهمیت وحاصل ندارد بعضی ستایشگرانش وی را «بهترین منتقد انگلیسی در قرن نوزدهم» خوانده‌اند و بعضی دیگر گفته‌اند بزرگترین استاد درنقدنظری کالریج است ودرنقدعملی چارلزلمب.[۲۷] با اینهمه این مقالات‌غالباً نه‌چنانست که برای همه‌کس مطبوع باشد وشاید بسیارند کسانی که مثل نویسندهٔ این سطور آنها را ملال‌انگیز یافته باشند. درحقیقت اکثر این مقالات نوعی مکالمه (Conversation) است با خواننده‌یی که می بایست زیاده از حد پر حوصله و بیخیال باشد تاچارلزلمب او را یك «شنوندهٔ خوب» بشناسد. این شیوه مخصوصاً در دومجموعه از مقالات او که با نام مستعار «الایه» (Elia)نشر شده است جلوهٔ بیشتر دارد و هر چند «تطویل» نویسنده مطالعهٔ غالب آنها را برای خواننده‌یی که طالب اطلاعات روشن و دقیق باشد دشوار می کند ممکن است کسانی که باحوصله وبا فراغت خاطر به‌مطالعهٔ آنها بپردازند لحن نویسنده را که نوعی صمیمیت و همدلی درآن هست جالب و درخور تحسین بیابند.[۲۸] در هرحال با آنکه شیوهٔ نقد او گه‌گاه افراط در تأثرنگاری به‌نظری می‌رسد، درغالب مقالات چیزی هست که صحبت اورا برای خوانندگان پرحوصله مطبوع می کندواز خوش طبعی وظرافت‌طبع نویسنده‌یی سخن می گوید که زندگی، درعین حال، برای وی جز مصایب بی‌پایان هدیه‌یی نداشت.

ذکرنام‌ویلیام‌هزلیت‌وچارلزلمب‌بدون‌اشارت به‌نام‌تامس‌دی کوینسی(۱۸۵۹-۱۷۸۵) البته ناتمام خواهد بود. وی نیز مثل آندو، درنقادی شیوهٔ «تأثرنگاری» را دنبال می کرد اما نقد او بیشتر از نقد آنها شتابزده، هوس‌آمیز، و عاری از دقت و استواری به‌نظرمی‌رسد. درباب‌شاعران درپاچه ـ وردزورث، کالریج و دیگران ـ به سبب آشنایی‌ها بررسی جالبی کرد. خود او در نقادی از آراء وردزورث متأثر

بود، واو را شاعری می‌خواند که به‌اعتقاد وی «نه تنها متعالی بلکه یگانه» نیز بود. به‌همین سبب اگر بر وردزورث ایرادی هم داشت آن بود که چرا در عمل گه‌گاه بعضی اصول خود را از نظر دور داشته است. با اینهمه نقد او منحصر به «شاعران- دریاچه» (Lake Poets) نیست وی درباب اقتصاد سیاسی و آراء فلاسفهٔ آلمانی هم مطالعات وبررسی‌هایی انجام داد و مخصوصاً یك مقالهٔ او درباب مکبث اثر شیکسپیر فوق‌العاده مشهورست. یك اثر وی نیز موسوم به «اعترافات یك افیون- گسار انگلیسی» شهرت بسیار دارد و نویسنده طی آن مخصوصاً چیزی از شورو هیجان رمانتیکهای عصر خویش- بایرون، شلی، وکیتس- را ارائه می‌دهد.

دربین نویسندگان این نسل چندتن دیگر ازنام‌آوران درزمینهٔ نقدادبی شهرت حاصل کردندکه اشارتی اجمالی به‌آثارشان اینجا بی‌فایده نیست. از جمله والتر ساویج لندور (۱۸۶۴-۱۷۷۵) بودکه شاعرونمایشنامه‌پردازی مشهورمحسوب می‌شد آنچه وی را درتاریخ نقدادبی درخور اهمیت نشان می‌دهد دومجموعهٔ اوست به‌نام گفتگوهای خیالی. اگرچه دربین این گفتگوهای خیالی تعدادی هست که جزداستانهایی کوتاه به‌صورت‌مکالمه نیست آنچه درآنمیان ازنظر نقدادبی اهمیت داردگفتگوهائی است که موضوع آنها تحقیق درمسایل ادبی، تاریخی و سیاسی است. پاره‌یی از گفتگوهای دستهٔ اول شاعرانه و زیباست اما فقط در گفتگوهای دستهٔ دوم است که نویسنده فرصت پیدا می کند تا عقاید و آراء خود را دربارهٔ مباحث مختلف نظری اظهار کند. چنانکه در گفتگوی بین لوسیان و تیموتیوس تفوق فلاسفهٔ قبل از سقراط را بر فلاسفه بعد نشان می‌دهدودر گفتگوی بین کالوین وملانکتون گرایش خود را به طرز تفکر هومانیستها برملا می کند. درآنچه راجع به‌مسایل جاری پیش می‌آید طرز تفکر سیاسی وی‌نیز مجال ظهور می‌یابد. از جمله در یك گفتگو که بین ماکیاولی و میکلانجلو تصور می کند تمایلات دموکراسی عصر را که به اعتقاد وی مانع از بلندپروازی نوابغ و موجب پروبال دادن به‌اشخاص فرومایه است محکوم می کند. گفتگوهای خیالی روی هم‌رفته بخش عمدهٔ آثار لندور را تشکیل می‌دهد و تنوع مسایل مورد بحث به این دو مجموعهٔ عقاید و افکار لطف‌و ظرافتی می‌دهد. نویسندهٔ دیگری که درین دوره از لحاظ نقادی درخور ذکرست لی‌هانت (۱۸۵۹-۱۷۸۴) نام دارد که روزنامه‌نگاری پیشه کرد و چون به‌خاطر

برخی مقالات انتقادی خویش به‌زندان افتاد بعضی شاعران‌عصر مثل بایرون، وشلی طالب دوستی اوشدند وکیتس مخصوصاً تحت تأثیر او واقع گشت. درکار نقادی غیر از نشر بعضی متون انتقادی از آثار گذشتگان در نقد نمایشنامه‌نیز از پیشروان نسل خویش شد اما ویلیام‌هزلیت درین زمینه ازوی پیش افتاد. اثر مهم او ترجمهٔ حال شخصی(Autobiography) اوست که درعین حال متضمن نکات جالبی درباب زندگی ادبی عصر اوست.

طی دوثلث آخر قرن نوزدهم که جزچند سال اولش یکسره دردوران سلطنت‌ملکهٔ ویکتوریا (۱۹۰۱-۱۸۳۷) گذشت «جزیرهٔ شیکسپیر» شاهد توسعهٔ امپراطوری تازه‌یی شد که در عرصهٔ آن آفتاب غروب نمی‌کرد، و این دوران طولانی که «عصر ویکتوریا» (Victorian Age) خوانده شد درعین توسعهٔ قدرت استعماری بریتانیا در خارج، از لحاظ داخلی نیز باشیوهٔ اعتدال و اصلاح تدریجی سازمان دولت را نیز به‌سوی حکومت‌ملی -با رنگ بورژوائی- پیش برد. توسعهٔ تجارت و بحریه، ترقی صنایع وعلوم، آزادی مطبوعات واحزاب، عوامل و ارکان عمدهٔ این نوع ترقی ملی را نشان می‌دهد. معهذا ربع اخیر این قرن با بروز بحرانهای اقتصادی و صنعتی، و با توسعهٔ فعالیت اتحادیه‌های کارگری موجب پیدایش افکار اجتماعی تازه -از جمله جمعیت فابیان- و بروز پاره‌یی مشاجرات سیاسی شد که ناچار درادبیات نیز انعکاس‌یافت و تا حدی موجب انحطاط مکتب رمانتیك گشت. در واقع توسعهٔ قدرت حکومت ملی، فکر فردگرایی (individualism) را که یك اصل عمدهٔ آیین رمانتیك بود ضعیف کرد ترقیات علمی‌هم شور و حرارت مؤمنان مسیحی را که احساساتشان درنهضت رمانتیك‌تکیه‌گاهی داشت فروکاست. چارلز-داروین و هربرت‌اسپنسر عقایدی را که تورات درباب منشأ انسان آورده بود سست‌کردند و با افزایش اعتماد به‌علم مسألهٔ دقت و بیطرفی و صحبت از معرفت عاری از غرض (Desinterested) درتاریخ و نقد راه گشود. درآغاز این‌دوره‌شعر البته همچنان مورد علاقه بود معهذا دربین گویندگان عصر شاعری همپایهٔ بایرون، شلی، وکیتس به‌ظهور نیامد. الفردتنی‌سون (۱۸۹۲-۱۸۰۹) که فرمانروای قلمرو شعر بود با منازعانی مثل رابرت براونینك (۱۸۸۹-۱۸۱۲) و زنش الیزابت‌بارت

برونینگ (۱۸۶۱-۱۸۰۶) مواجه بود. معهذا در داستان‌نویسی، تاریخ‌نویسی، و نقد ادبی فعالیت این دوره بیشتر درخور ملاحظه شد، و قریحه‌های فعال بزرگ پدید آمد. از جمله چارلزدیکنس (۱۸۷۰-۱۸۱۲) دقایق پستیها و زبونیهای طبع انسانی را با طنز و شفقت مؤثری تصویر کرد ـ ویلیام تاکری (۱۸۶۳-۱۸۱۱) در زوایای احوال نفسانی و اخلاقی انسان نفوذکرد و خواهران برونته ـ شارلوت (۱۸۵۵-۱۸۱۶) و امیلی (۱۸۴۸-۱۸۱۸) ـ به‌توصیف و تصویر واقعیات زندگی عادی نزدیك شدند. در نزد مکالی (۱۸۵۹-۱۸۰۰) فعالیت ادبی در تاریخنویسی و نقادی تجسم یافت. تامس کارلایل (۱۸۸۱-۱۷۹۵) فلسفهٔ رمانتیك آلمان را در ارزیابی تاریخ و ادب به‌کار برد. جان راسکین (۱۹۰۰-۱۸۱۹) و والترپاتر (۱۸۹۴-۱۸۳۳) علاقه به‌زیبایی و هنر را در نزد عامه ترویج کردند. از دوفیلسوف مشهور عصرهم، جان استوارت میل (۱۸۷۳-۱۸۰۶) در ادب چندان درخشندگی نیافت اما هربرت اسپنسر (۱۹۰۳-۱۸۲۰) با نشر نظریهٔ تکامل اجتماعی در نزدعامه شهرت و قبولی تمام‌یافت. روی‌هم رفته متانت ووقار مصنوعی وملال‌انگیزطبقات عالی در جامعهٔ این عهد طبعاً در ادبیات عصرعکس‌العملهایی نیزبه‌وجود می آورد. از جمله کارلایل و ماثیو آرنولد هریك به‌شیوهٔ خویش برآنچه درین عصر مقبول عام بود اعتراض داشتند تاکری و رابرت براونینك نیز هر کدام به‌شیوهٔ دیگر.

همچنین تشکیل و فعالیت دستهٔ برادری هواخواهان هنر پیش از رافائل (Pre-Raphaelite Brotherhood) هم که درین‌ایام‌هنررا مخصوصاً ورای‌ملاحظات اخلاقی ارزیابی می کرد درحقیقت اعتراض گونه‌یی براحوال اخلاقی عصر به‌شمار می‌آمد. در نظر دانته گابریل روسه‌تی (۱۸۸۲-۱۸۲۸) که بانی واقعی این نهضت به‌شمار می‌آمد زیبایی امری بود که برای خودش وبدون آنکه توجه به‌فایدهٔ اخلاقی و اجتماعی آن لازم باشد درخور توجه محسوب می‌شد. درست است که این نهضت نخست برای اصلاح هنر نقاشی به‌وجود آمد اما چند سال بعدازتأسیس، باهمکاری روسه‌تی با ویلیام موریس (۱۸۹۶-۱۸۳۴) که مثل خود او نقاش و شاعر بود، جمعیت تازه بیشتر متوجه اصلاح شعر شد. در بین شاعران دیگرکه به‌این نهضت پیوستند کریستیانا (۱۸۹۴-۱۸۳۰) خواهر دانته گابریل، و سوین‌برن (۱۹۰۹-۱۸۳۷) یك شاعر معروف دیگراین عصر را می‌توان نام برد. به‌علاوه‌جان-

راسکین‌هم بااعضاء جمعیت ارتباط‌داشت ونسبت به‌بعضی از آنها علاقهٔ مخصوص نشان‌می‌داد. این شاعران، با آنکه به‌اقتضای احوال عصر از واقع گرایی(Realism) سخن می گفتند در واقع گرایش به‌داستانهای قرون وسطی، علاقه به‌موسیقی لفظ، و شوق به‌عوالم و احساسات دینی که در کلام آنها انعکاس داشت شیوهٔ آنها را جامع بین مکتب رمانتیك ومکتب رمزگرایی(Symbolism)می کرد. دربین شاعران ایندسته ویلیام‌موریس‌مخصوصاً به‌خاطریك مدینهٔ فاضله خویش معروفست. سوین‌برن هم ازآنجهت که غیر از شاعری به‌نقادی علاقه می‌ورزید اهمیت خاص دارد.

توجه مکتب رمانتیك انگلیسی به‌حکمت وادب شرقی، که در اوایل قرن جایر (Giaour) رابه‌بایرون، شورش اسلام را به‌شلی، ثعلبه را به‌سوثی، و لالهٔرخ رابه‌تامس‌مورالهام کرده بود،درعصر ویکتوریا موجب شهرت‌ورواج «رباعیات عمر خیام شد که در طرز تعبیر قوی وپرمایهٔ ادوارد فیتزجرالد (۱۸۸۳-۱۸۰۹) احساس زیبا پرستی وفکر لذت‌جویی (Hedonism) این عصر پرشکوه را نوازش می‌داد. از اینها گذشته عصر ویکتوریا که قرن نوزدهم را در جزیرهٔ شیکسپیر به‌پایان آورد درزمینهٔ نقد ادبی چندسیمای برجسته داردکه بعضی از آنها در زمینهٔ تاریخ‌نویسی، شاعری، و داستان‌پردازی هم خالی ازاهمیت نیستند و لیکن‌آنچه درینجا موردنظر ماست فعالیت آنهاست در زمینهٔ نقدادبی. از آنجمله مکالی، کارلایل، والترپاتر، جان‌راسکین، و ماثیوارنولد را باید ذکر کرد که آثار آنها رونق قابل ملاحظه‌یی به‌نقدادبی در انگلستان داد.

ازین میان نخست باید از مکالی سخن گفت که تجسم واقعی روح عصرویکتوریا در اوایل آن عصر به‌شمارست. وی اهل سیاست وحکومت‌بود، ودرمجلس ودولت انگلستان‌به‌مناصب مهم هم‌رسید. چندی نیز به‌عنوان «عضو مجلس عالی» درهندبود و آنجا منشأ بعضی اصلاحات در امر تعلیم گشت.مکالی درجوانی شعر می گفت و در اواخر حال به‌بررسی تاریخ انگلستان اشتغال داشت اما تاریخ اوباوجودشهرت چندان مطبوع عام نیفتاد چرا که هم ازحیث سبك تألیف فاقد نظم وسبك درآمدو هم اشتمال برتعصب‌ها و پیشداوریها آن را تا حدی کم‌مایه و ضعیف جلوه داد. در زمینهٔ نقادی به‌سبب مقالات (Essays) خویش‌که غالب آنها در مجلهٔ ادینبورو نشر

شد شهرت یافت. در بین این مقالات پاره‌یی مشتمل بر نقادی در باب آثار نویسندگان و شاعران معروف ــ مثل بیکن، میلتون، جانسون، بایرون، وسوثی ــ بود که غالباً وسعت اطلاعات نویسنده را نشان می‌داد. در آنچه نیز راجع به‌تحقیقات تاریخی و نقد مباحث مربوط به‌تاریخ در ضمن این مقالات نشر کرد این وسعت اطلاعات نویسنده‌همه‌جا به‌چشم می‌خورد. در اکثر این مقالات، بحث از کتابهای تازه آغاز می‌شد و به‌ملاحظات و آراء شخصی اودرباب مسایل مورد بحث می کشید. آراء شخصی او نیز غالباً مشحون از پرخاشجویی‌ها و پیشداوریها بود واطلاعات وسیعی هم که نویسنده درطی مسایل مورد بحث ارائه می کرد همواره از خلط‌وخطا عاری به‌نظر نمی‌رسید معهذاغالب همین معایب صبغهٔ شخصی به‌مقالات وی می‌بخشید که آنها را از مقالات بسیاری منتقدان عصر ممتاز می کرد. پاره‌یی ملاحظات انتقادی نیز در نامه‌های اوست که از لحاظ تاریخ نقدادبی جالب است.

اما تامس کارلایل که بیشتر به‌عنوان مورخ وفیلسوف معروفست درنقد نیزمثل فلسفه‌و تاریخ تحت تأثیرفلسفهٔ رمانتیك آلمانی واقع بود. نوعی‌ذوق‌اشراق ومکاشفه که ازویژگی‌های وی به‌شمار می‌آمد ازجوانی‌اورا به‌فلسفه‌های ایدآلیستی کشانید. درجوانی به‌ترجمهٔ بعضی آثار گوته و به‌تحقیق درآثار شیلر اشتغال جست وسپس به‌تاریخ پرداخت. آثاری که درتاریخ نوشت، غالباً باسبکی قوی و بیانی شاعرانه همراه بود و با سبك کسانی که به‌قول خودش می‌خواهند تاریخ مثل‌غبارخشك و بیروح باشد تفاوت داشت. کتاب معروف «قهرمان، قهرمان پرستی، وقهرمانی در تاریخ» اوج جلوهٔ تفکر اوبود، وسبك بیان قوی و مؤثری را ارائه می کرد که‌مثل تندبادی‌قوی می‌مانست که‌یك‌بوستان‌گل‌وریحان راجاروب‌می کرد وپیش‌می‌رفت.[۲۹] تمایلات عرفانی و پندار گرایی (Idealism) کارلایل که رنگ شاعرانهٔ جالبی هم‌به یك‌رمان معروف او‌ـ‌بنام سارتور ریسارتوس‌ـ‌داده است درعین‌حال معرف عکس‌ـ العمل آرمانجویانهٔ‌او بود درمقابل تعقل گرایی سودجویانه‌عصر، یاچنانکه فریدریش‌ـ انگلس خاطرنشان می کند در مقابل جامعهٔ بورژوائی. معهذا در آنچه به نقد ادبی محض ارتباط دارد، خواندنی‌ترین آثارش مجموعهٔ مقالات مختلف اوست که غالباً برای مجلات معروف نوشته شده است واز مجموع آنها چهارمجلد برآمده است. البته در سایر آثار او نیز مباحث انتقادی مطرح هست اما روی‌هم‌رفته آثار دوران

جوانی او از جمله آنچه راجع به‌شیلر، گوته، و منظومهٔ نیبلونگن نوشته است ـ از جهت نقدادبی بر آثار ادوار اخیر عمر او رجحان دارد وظاهراً استغراق در تاریخ و فلسفه درطی آثار اخیر قدرت او را در نقدادبی کاسته باشد.۳۰

بدینگونه، در عصری که مکالی و کارلایل مثل اکثر منتقدان عصر خویش، نقد را همچون وسیله‌یی برای ترویج عقاید فلسفی و اجتماعی خود تلقی می کردند، ضرورت داوری درست درباب آثارادبی نقدی را که‌عبارت‌باشدازمجاهدهٔ بیطرفانه در شناخت آثار الزام می کرد واین چیزی‌بود که ماثیو آرنولد آن را تبلیغ و توصیه می کرد. ماثیو آرنولد (۱۸۸۸–۱۸۲۲) که خود درعین‌حال شاعری مشهور بود از جمله منتقدانی بود که درمورد آنها توجه به‌نقادی را نمی‌توان نشانه‌یی از شکست درزمینهٔ ابداع شمرد. اهمیت وی ازلحاظ نقدادبی مخصوصاً درین است که‌نزدوی نقد جنبهٔ فنی وجزمی دارد وتنهاشامل ذوق‌وسلیقهٔ فردی نیست. درست‌است که خود او همواره به‌این نکته پای‌بند نمانده‌است اما تلقی اواز نقدرنگ علمی وعینی‌دارد. در واقع وی طالب ومنادی نقدی عاری ازشایبهٔ اغراض (Desinterested) بود که از هدف‌های عادی دور باشد واین البته نه به‌آن معنی بود که وی در نقادی نظر به قاعدهٔ «هنر برای‌هنر» داشته باشد بلکه به‌اعتقادوی منتقد واقعی مـی‌بایست ازاینکه همواره درارزیابی آثار ادبی غایتهای عملی را درنظر گیرد و پیوسته مثل منتقدان عصروی یا از نظرگاه حزب «ویگ» یا ازدیدگاه حزب «توری» به‌این آثار بنگرد برحذرباشد بلکه باید از تمام اینگونه اغراض برکنارباشد تا ازآنچه وی می‌نویسد هم آفرینندگان آثـار بهره‌گیرند و هم خوانندگان ارشاد و تمتع یابند. به‌عقیدهٔ ارنولد مشاجرات مربوط به‌مسایل جاری غالباً نیل به‌این بیطرفی را کـه لازمهٔ نقد راستین است مشکل می کند و فقط منتقدی می‌تواند به‌این بیطرفی دست بیابد که درعمل ازورود دراین مشاجرات اجتناب ورزد. به‌علاوه تا منتقد در محیطی آرام و بیطرف که دور از جاروجنجال آوازه‌گران باشد راه درست را برای آفرینشگر نگشاید حقیقت که هدف هرنوع تربیت و فرهنگ درست نیل بدانست هرگز دست نخواهد داد. این مسألهٔ سعی درعاری بودن ازشایبهٔ اغراض درنظر ماثیوآرنولد مهمترین شرط‌نقدراستین است وازاین‌رووی نه‌فقط نقداخلاقی بلکه حتی‌نقدتاریخی

را هم مانع ازنیل به یك ارزیابی درست می‌داند چراکه به‌گمان وی این هردوشیوه بساکه اثرادبی را به‌خاطر اموری که هیچ ربطی به‌ادبیات ندارد مورد نقدوقضاوت می‌کنند. معهذا خود اودرعمل نمی‌تواند به‌این «مجاهدهٔ بیطرفانه» (Desinterested Endeavour) در شناخت آثار ادبی دست بیابد و تعدادی از مقالات او مخصوصاً درست به‌همین ملاحظات مورد ملامت واعتراض شده است. به‌علاوه باآنکه خود وی از «میزان عینی» (Objectif Standard) درنقد سخن می‌گوید غالباً تحسین و علاقه‌یی که نسبت به‌ادبیات کلاسیك باستانی نشان می‌دهد ازگرایش‌های «ذهنی» حاکی است واین شوق و علاقه به‌ادبیات قدما طبعاً او را ازمجاهدهٔ بیطرفانه برای ارزیابی وشناخت آثار ادوار جدید تاحدی بـاز می‌دارد. آرنولد نسبت به‌ادبیات آلمان و فرانسه هم غالباً باشوق و علاقه می‌نگریست و چون از فرهنگ «جزیره» نیزانتقاد می‌کرد مخالفانش گه‌گاه اورا ازجمله کسانی می‌شمردند که‌گویی علف‌های آنسوی دریـا را سبزتر می‌بینند. در حقیقت شیفتگی او نسبت به‌حکمت گـوته و علاقه‌یی که نسبت به‌بعضی منتقدان فرانسوی از جمله سنت بوو ورنان داشت سبب می‌شدکه وی ادب انگلیسی را مخصوصاً ازین لحاظ که به‌قول وی نفوذ سنت‌های فکری وادبی مذهب وتورات بیشتر در آن محسوس است تا نفوذ فرهنگ یونانی، درخور ملامت بیابد. جامعهٔ انگلیسی آن عصر درنظر او ازیك طبقهٔ اشراف واعیان که فاقد تهذیب وفرهنگ‌هستندو یك‌طبقهٔ متوسط (Bourgeois) که تحت‌تأثیر سنن مذهبی و فرهنگ عبری و مندرجات تورات قرار دارند ویك طبقهٔ سوم که همجیت برآنها غلبه دارد تشکیل می‌شد وجالب آنست که نیچه نیز بعدها جامعهٔ عصرخویش را تقریباً به‌همین دیده دید. دروجود خود او روح یك معلم، هدف یك دموکرات، و قریحهٔ یك شاعر به‌هم در آمیخته است تا آشفتگی فکری و هرج و مرج جامعهٔ انگلیسی را از طریق فرهنگ اصلاح کند. اما نتیجه‌یی که ازین مجموع برایش حاصل می‌شود آنست که هرنوع فرهنگ و تهذیبی که بخواهد از شایبهٔ اغراض خالی باشد باید فقط از فرهنگ و تمدن یونانی اقتباس شده بـاشد و بدینگونه وی در حفظ تعادل بین قوای مادی وعقلی جامعه لزوم بازگشت به‌فرهنگ کلاسیك را تعلیم می‌کند. دربین آثار انتقادی او قبل از همه باید از «مقدمه»یی یادکرد که در ۱۸۵۳ برنخستین مجموعهٔ اشعارخویش نوشت و درطی آن بیشتر نکته‌هایی راکه

خود وی بعدها در نقادی به‌کاربست به‌اجمال آورده بود. رساله‌یی که درباب ترجمه آثار هومر نوشت مربوط به‌دوره ایست که به‌عنوان استاد کرسی شعر انگلیسی در دانشگاه اکسفورد انتخاب شد و درآنجا لزوم توجه به‌قدما را توصیه کرد و درعین حال از دانته و میلتون با نظر تحسین یـاد کرد و اسلوب آنها را «اسلوب عظیم» (The Grand Style) خواند که به‌قول او حاکی بود از طبع شریف‌گوینده. در مجموعهٔ مقالات انتقادی ضمن بحث از وظیفهٔ نقد کوشید نشان دهدکه از توجه به ادبیات اقوام وملل دیگر باید برای توسعه وتهذیب ادبیات ملی استفاده‌کرد. قسمتی از مقالات و آثار او در اواخر عمرصرف انتقاد احوال اخلاقی و مذهبی جامعه انگلیسی شد. از آنجمله درکتابی به نام فرهنگ وهرج‌ومرج، وضع فرهنگ عصر را انتقاد کرد و درکتابی به‌نام ادبیات و آیات کوشید تا فرهنگ مبتنی بر تورات را ارزیابی کند و در عین‌آنکه نظر انکار خود را نسبت به‌مندرجات آثار این فرهنگ نشان می‌دهد، فواید اخلاقی آنها را در خور توجه جلوه دهد. این رای او هرچند نه اهل دین را خرسند می‌کرد ونه اهل علم را که به مندرجات تورات نظر مساعد نداشتند خشنود می نمود، درعین حال حاکی ازسعهٔ صدر نویسنده بود وتا حدی به‌سبب همین وسعت مشرب بود، که حتی کسانی هم کـه طـریقهٔ او را در نقادی نمی‌پسندند او را منتقدی بزرگ می‌شمرند.

نقد ماثیوآرنولد که هدف آن نیل به «مجاهدهٔ بیطرفانه» ودست‌یابی به یك «محك عینی» در ارزیابی آثار ادبی بود درواقع نوعی تعادل و سازش بین مفهوم زیبائی (Beauty) ووظیفهٔ اخلاقی (Duty) را تعلیم می کرد لیکن نقدادبی درطی این‌اواخر عصر ویکتوریا تحت تأثیر احوال و مقتضیات عصر معرکهٔ برخورد بین دوگونه طرزفکر مختلف بود: طرزفکر هواخواهان سیرت لذت‌جویی و زیبایی پرستی، و طرزفکر هـواداران فلسفه علمی و تعقلی. درمقابل دستهٔ نخست کـه‌جان راسکین، والترپاتر، و اسکاروایلد درمیانشان بودند و نقدشان مبتنی برجستجوی زیبایی و احساس بود دسته دوم که غالباً اصحاب جان‌استوارت میل، داروین، واسپنسر بودند درنقادی جستجوی معیارهای عقلی و عینی را توصیه می کردند.

جان‌راسکین (۱۹۰۰-۱۸۱۹) بیشتربه عنوان هنرشناس ومنتقد آثار هنری‌در

فرهنگ عصر ویکتوریا شهرت دارد و درین زمینه جاذبه شخصیت و نفوذ تعلیم او در تمام اروپا مؤثر واقع شد.[۳۱] وی در خانواده‌یی ثروتمند بدنیا آمد و یك‌چند در فرانسه و ایتالیا به‌مسافرت پرداخت. یك چند نیز در دانشگاه آکسفورد به‌تدریس تاریخ هنر اشتغال جست و درواقع علاقه به‌آثار هنری وی را به‌خط نقدوتحقیق‌در آن رشته انداخت. بالغ بر بیست جلدکتاب درینگونه مسایل و درمباحث اجتماعی نوشت که حاکی ازگرایش او به نوعی سوسیالیسم بود. معهذا به‌سبب علاقه‌یی که وی نسبت به‌مذهب و قرون وسطی نشان می‌دهد وهم به‌خاطر نوعی بی‌اعتقادی که نسبت به‌علم و پیشرفتهای آن اظهار می‌دارد طرفداران سوسیالیسم اورا به‌ارتجاع و عقب‌ماندگی منسوب می‌دارند[۳۲] وی نسبت به‌تمدن عصر که با توسعهٔ ماشین کارگر را به‌نوعی بندگی سوق می‌دهد و او را ازعشق به‌حرفه و کار خویش بازمی‌دارد نیز به‌سختی اظهار نفرت می کردو کسانی را از توانگران که ازمحبت وعدالت مسیحی غافل مانده‌اند به‌شدت می‌نکوهید و معتقد بود تنها سرمایهٔ انسانی که بیش ازسیم وزر و هر ثروت دیگر می‌ارزد حیات اوست. درباب هنرمعتقد بودکه آن درواقع تجلی روحی الهی است درعالم طبیعت که به‌هر وجودی صورت وقالبی خاص می‌بخشد و نقش ووظیفه‌یی می‌دهد. ازین‌رو هنرمند به‌عقیدهٔ او می‌بایست‌درطبیعت زیبایی الهی را بجوید واگربه‌تصویر وتجسیم انسان‌هم می‌پردازد باید انسان را از جهت رابطه‌یی‌که باطبیعت و با آفریدگار طبیعت دارد مورد توجه قرار دهد. تأثیر کارلایل درپاره‌یی ازین‌عقاید پیداست وآنچه مخصوصاً موجب اشاعهٔ افکار وتعالیم راسکین شد لطف بیان و تأثیر کلام اوست. بدون شك‌جمعیت هواداران هنر قبل از رافائل باآنکه در خارج از حوزهٔ نفوذ او به‌وجود آمد درحقیقت با تعلیم او بی‌ارتباط نبود.[۳۳]

والترپاتر (۱۸۹۴-۱۸۳۳) باآنکه مثل راسکین یك ستایشگر زیبایی وهنر بود برخلاف اومی‌خواست هنر را از هرگونه قید اخلاقی و اجتماعی رها کند. درواقع راسکین در زیبائی با دیدهٔ یك حکیم اخلاقی که خیر وحسن را متحد می‌بافت نظر می کرد اما پاتر در زیبائی به‌چشم یك حکیم ابیقوری می‌نگریست نهایت آنکه از زیبائی طالب لذت عقلی و معنوی بود. نخستین مجموعهٔ مقالات او درباب رنسانس مطالعه‌یی بوددربارهٔ تعدادی هنرمندان وهنرشناسان گذشته که‌دربعضی

از آنها عقاید نویسنده درباب هنر وزیبا شناخت باقدرت و دقت به‌بیان آمده بود. یك داستان او به‌نام ماریوس ابیقوری تصویر جالبی ازدوران گذشتهٔ رم باستانی عرضه می کردچنانکه‌مجموعهٔ تصاویر خیالی اومعرف قرنهای گذشته بود ـ واحوال هنرمندان و نام‌آوران اروپا. کتابی هم در آخر عمر درباب افلاطون‌وآیین افلاطون نوشت که طی آن باشوق وعلاقه‌یی مریدانه سیمای واقعی حکیم را از دود وغبار تفسیرهای فلسفی بیرون آورده بود. خود او که پرستندهٔ واقعی زیبائی بود سعی می کرد آن را از گردوغبار ملاحظات اخلاقی دور نگه دارد، وبرای این‌مقصود پرستش زیبایی راهمچون یك هدف اخلاقی‌توصیه مـی‌کرد. در نزوی زیبایی فضیلت علمی، و هنر سرچشمهٔ روشنایی حیات است والبته هدف دیگری خارج از نفس وذات هنر ندارد.

نفوذ تعلیم والترپاتر مخصوصاً بعد ازمرگش افزونی یـافت لیکن مهمترین جلوهٔ‌تعلیم اوـ اما باصورتی افراطی ـ دروجود شاگردش اسکاروایلد(۱۹۰۰–۱۸۵۴) تحقق یافت که شاعر و درام‌نویسی ابیقوری بود و درتوجیه فکرهنر برای هنرآثار ونقش قابل ملاحظه‌یی داشته است. تصویر دوریان‌گری اثر معروف او تجسم واقعی این فکرست، ودر مقدمهٔ آن عبارت مشهوری داردکه طرز تلقی او را ازادب وهنر نشان می‌دهد. می گوید علاقه به‌اخلاق درنزد هنرمند تکلفی اغماض‌ناپذیرست چرا که هر هنری به‌کلی عاری ازفایده‌است. طبیعی است که وی باچنین طرزتلقی که از هنردارد،از نقد هم چیزی ازمقولهٔ «تأثرنگاری» توقع داشته باشد وازین روست که درهمین مقدمه‌می گوید منتقد کسی است که تأثرات‌خود را ازچیزهای‌زیبا به‌شیوه‌یی دیگروبامواد دیگرترجمانی می کند. دریك مکالمهٔ جالب تحت عنوان منتقد به‌عنوان هنرمند نیز بهمین نتیجه می‌رسد و خاطرنشان می کند که منتقد درواقع اثرهنری را بهانه‌یی می کند تا خودچیزتازه‌یی بسازد و البته هیچ لزومی‌هم نداردکه آنچه وی به‌عنوان نقد می‌نویسد با اثری که مورد نقد اوست شباهت تام داشته باشد[۳۴].

معهذابررغم‌عقاید وایلدوپاتر، نقد رایج در اواخر قرن نوزدهم به‌اقتضای محیط و احوال‌عصرویکتوریا همچنان‌گرایش‌های جزمی وتعقلی خود را حفظ کرد، وبا این روح‌محافظه‌کاری سنت‌پرستانه‌یی که عصرویکتوریاداشت ومخصوصاً بااعتمادی که

به‌حاصل مطالعات علمی نشان می‌داد، منتقدان این عصر همچنان کوشیدند تا نقد متون، تحقیقات تاریخی، و بررسی‌های مربوط به‌زندگینامهٔ شاعران و نویسندگان را همچون وسیله‌یی مطمئن برای شناخت و ارزیابی آثار تلقی کنند.

۱۳
از ره‌آوردهای دنیای‌نو

با آنکه هدیهٔ «دنیای‌نو» در زمینهٔ نقدادبی هم مثل ابداع ادبی ازحیث چند وچون، ثروت سرشاری به‌ادبیات دنیا عاید کرده است سابقهٔ ادبیات امریکا به‌عنوان یك پدیدهٔ مستقل از اواخر قرن هجدهم فراتر نمی‌رود. قبل از آن، درطی مدت یك قرن‌ونیم حوزهٔ انگلیسی‌زبان دنیای‌نو فقط عبارت بود از تعدادی مستعمرات انگلیسی که هنوز با استقلال و با وحدت فاصلهٔ بسیار داشت واگر به‌ادبیات هم در آن بذل توجه می‌شدآنچه دراین توجه محسوس بود فقط‌نفوذ ادب انگلیسی بود—سویفت، پوپ، وجز آنها. به‌علاوه مستعمرات انگلیسی هم درین اوان به‌قدری از یکدیگر مجزا بود که به‌تعبیر بعضی محققان درین دوره آنچه درین سرزمین وجود داشت نه‌یك قوم‌امریکائی بلکه‌چندین قوم امریکائی بود.[1] ادبیات قابل ملاحظه‌یی هم که حاکی ازجوش و شور شاعرانه و مستقل باشد دربین آنها وجود نداشت. اگر نیز، چیزی که آن را بتوان ازمقولهٔ ادبیات محلی ومستقل خواند درین‌دوره به‌وجود آمد به‌ندرت ازمواعظ کشیشان پیوریتن، یاگزارش‌های مربوط به‌امکانات تازه‌یی که دراین«سرزمین فرصت‌ها» وجودداشت تجاوز می کرد[2] وگویی در «دنیای نو»نیز ادبیات و نقدادبی برای تجلی‌کامل خویش می‌بایست تا نیل به‌استقلال منتظر بماند. درهرحال جنگ استقلال امریکا (۱۷۸۳-۱۷۷۵) و تلاش‌های مربوط به‌آن بود که به‌اروپا، از جمله به‌فرانسهٔ عهد انقلاب کبیر، فرصت داد در وجود این «وحشی‌های خوب» (les bons Sauvages) ویانکی‌ها (Yankees) ولادت یك‌ملت تازه را درصحنهٔ تاریخ تهنیت بگوید. البته این ملت تازه، دردنبال نیل به‌استقلال، درطی سالهای اواخرقرن هجدهم واوایل قرن نوزدهم بیش از آن گرفتاری داشت که بتواندجزبدانچه مربوط به‌احوال سیاسی‌واقتصادی خویش بودچندان بذل‌توجه

نماید.

معهذا، آنچه درطی همین سالهای فعالیت و کارآموزی، درزمینهٔ ادبیات درامریکا به‌وجود آمد درعین‌حال معرف طرز تفکر خاص طایفهٔ «یانکی» بود. بنجامین فرانکلین (۱۷۹۰-۱۷۰۶) که نمونهٔ کامل یك «مردخود ساختهٔ» (Self-Made Man) امریکایی را ارائه می کرد، دراروپا به عنوان اولین امریکائی متمدن، درلحن ساده و بی‌پیرایهٔ بیان و در طرز استدلال عملی و عـوام پسند خـویش، روی هم رفته معرف همان روح فرصت‌طلبی امریکایی بود که آن را وی هم‌در آثار خویش-سالنامهٔ ریچارد بینوا، زندگی‌نـامه، و مقالات-ارائه داد و هم درطرز ادا کردن رسالت سیاسی خویش در انگلستان و فرانسه. چنانکه تامس جفرسون (۱۸۲۶-۱۷۴۳) سیاستمدار و متفکر معروف، وسومین رئیس جمهور امریکا هم درطی سخنرانی‌ها، نامه‌ها و مخصوصاً دراعلامیهٔ استقلال (Declaration of Independence) که وی تدوین آن رامایهٔ افتخار خویش می‌شمرد، یك ویژگی دیگر روح «یانکی» را ارائه کرد - آرمان‌جویی. این دو خصلت-آرمان‌جویی و فـرصت‌طلبی- تقریباً درسراسر تاریخ امـریکا معرف احوال قوم است و بعضی محققان پنداشته‌اند در تمام طول تاریخ امریکا هروقت یکی ازین دو گرایش مشهود نیست آن‌دیگر محسوس است و هرگز نیست که‌هیچ یك از آن دوراتتوان سراغ کرد. گویی میراث معنوی رهزنان مسیحایی اسپانیا که درقرن شانزدهم در غارت ذخایر بومیان «دنیای‌نو» شعار خود را عبارت از «ایمان وطلا» (Fé Y Oro) می‌شمردند به‌این «یانکی‌ها» انتقال یافته بود و آنها راگـاه به آرمان‌جویی وامی‌داشت وگاه به‌فرصت‌طلبی‌های مادی[۳]. به‌علاوه، تفکر «فرصت‌جویی» اگردرنزدبنجامین فرانکلین برمنطق عملی مبتنی بود درنزد تامس‌پین (۱۸۰۹-۱۷۳۷) معرف مبنای نظری آن‌گونه تفکر بود که دراروپا روشنگری (Enlightment) خوانده می‌شد. پین دررساله‌یی که به‌نام عقل سلیم (Common Sense) نشرنمود(۱۷۷۶)سعی کرددرلحظه‌هایی که حتی‌جفرسون‌هنوزضرورت‌جدایی ازانگلستان را درنیافته بود، مسألهٔ استقلال رامقتضای عقل سلیم ویگانه‌راه معقول درمعامله باانگلستان نشان‌دهد. با اینهمه، چند سال بعد به‌عنوان یك متفکر و مجاهد که گویی خود را شهروند جهانی می‌یافت-واین طرزتفکر نیز مقتضای زندگی روشنگری امریکایی در آن ایام

بود- راه اروپا را پیش گرفت تا جهاد مقدس خود را در راه تأمین مساوات ابناء بشر دنبال کند.[۴] آنجا در رساله‌یی به‌نام حقوق بشر (Th Rights of Man) ازانقلاب فرانسه دفاع کرد. خودوی درین انقلاب شرکت جسته بود و به مجلس کنوانسیون هم راه یافته بود. اما وقتی درمشاجرات بین احزاب متهم شد به‌زندان افتاد و به زحمت‌از آن رهایی یافت. رسالهٔ معروف او به‌نام دوران عقل (The Age of Reason) که آن را در زندان انقلاب فرانسه آغاز کرد، معرف طرز عمل «عقل سلیم» عهد روشنگری بود، درمقابل تعالیم کلیسا. این آثاردرعین‌حال نشان می‌داد که «دنیای‌نو» در تسخیر قلمرو عقلی دنیای کهنه نیز می‌تواند استعداد خود را ارائه کند. چنانکه انقلاب فرانسه، خود تا حدی یك ره‌آورد «دنیای‌نو» به‌شمار می‌آمد زیرا تعدادی صاحبمنصبان و جوانان پرشور که به تشویق دولت لویی‌شانزدهم بـرای کمك به مقاصد شورشگران امـریکا به‌آن سرزمین رفته بودند دربازگشت به‌فـرانسه حامل اعلامیهٔ استقلال و اصول مربوط به‌حقوق‌بشر بودند والبته اعلامیه جفرسون نیزدر حد خود در ایجاد مقدمات این انقلاب که خود تا حدی زیادی -مثل همین اعلامیه جفرسون-محصول تعلیم امثال روسوومونتسکیو بود، تأثیری قابل ملاحظه داشت.

در خود امریکا «اعلامیهٔ استقلال» نه‌فقط‌جنگ‌های‌سختی را با انگلستان پیش‌آورد که منجربه‌پیروزی‌وکسب استقلال‌شد بلکه دردنبال یك بحران مشاجرات‌چهارساله (۱۷۸۳-۱۷۸۷) که درطی آن باطرح مسأله ائتلاف یا استقلال ولایات مختلف، یك چند حتی موجودیت امریکا در بوتهٔ آزمایش واقع گشت، بالاخره قانون اساسی ۱۷۸۷ به‌این دولت «نوزاد» دنیای‌نو، صورت «کشورهای‌متحد» (United States) را داد که بعدها با توسعهٔ روزافزون خویش نقش جالبی درتاریخ جهان برعهده یافت. این کشور که در ۱۷۹۰ فقط شامل مستعمرات سیزده‌گانهٔ واقع بین اقیانوس اطلس وحدود شط میسی‌سیپی بود،وبیش‌ازچهارمیلیون‌سکنه‌نداشت درحدود ۱۸۵۰ تاکرانهٔ اقیانوس آرام‌بسط یافت وشامل‌سی کشوروباجمعیتی‌بالغ‌برحدودسی‌میلیون شد. آنچه‌این بسط و توسعه راگه‌گاه‌باخرید اراضی ازدولتهای اروپایی- مثل خرید لویزیانا از دولت فرانسه وخریدفلوریدا ازدولت اسپانیا-صورت می‌گرفت، برای سکنهٔ آنهامقبول‌وحتی‌مطبوع‌می کردقانون‌اساسی‌عاقلانه‌یی مبتنی‌براعلامیهٔ استقلال

امریکا بود. درین اعلامیه حقوق انسانی ناشی از اصل مساوات خوانده شده بود و قدرت حکومت وهمچنین ضرورت حفظ یا الغاء حکومت‌ها نیز ناشی از لزوم سعی در تأمین حقوق انسانی شناخته شده بود. به‌علاوه آنچه در قانون اساسی قوای سه‌گانه را تفکیک می‌کرد وحدود کار هریك را تعیین می‌نمود دقتی بود که در تحدید اختیارات می‌شد واین دقت که آن را نظارت وموازنه (Check and Balance) می‌خوانند در مقابل قدرت واختیاری که به‌صاحبان مناصب تفویض می‌کرد، بامحدودیتهایی که در مقابل اختیارات آنها به‌وجود می‌آورد آنهارا ازاینکه مطلق‌العنان شوند منع می‌کرد. یك برخورد دیگر با دولت انگلستان در ۱۸۱۲ روح ملت پرستی (Nationalism) رادربین امریکاییان به‌شدت تقویت کردواصل مانرو (The Doctrine of Monroe) که درعبارت‌معروف «امریکا برای امریکاییها» (America for Americans) خلاصه می‌شد نیز بعدها (۱۸۲۳) مبنای این روح ملت پرستی امریکایی گشت چنانکه انضمام تکزاس در ۱۸۴۵، اوره‌گان در ۱۸۴۸، وکالیفورنیا در ۱۸۵۰ قدرت کشورهای متحد را از اقیانوس اطلس تا اقیانوس آرام توسعه داد.

درهمین ایام مشکل بزرگی در داخل کشورهای متحد و در روابط آنها به‌وجود آمد که نزدیك بود منجربه تجزیه وانفصال آنها شود: مسألهٔ بردگی. کتاب معروف کلبهٔ‌عموتوم اثر هـریت بیچراستو (۱۸۹۶-۱۸۱۱) که معرف غور و اهمیت مسألهٔ بردگی در زندگی امریکا بود ضرورت الغاء این‌رسم را نشان می‌داد. اما اختلاف نظربین کشورهای جنوبی و شمالی درین باب به‌جنگ انفصال (۱۸۶۵-۱۸۶۱) انجامید که درپایان آن پیروزی نصیب کشورهای شمالی گشت والغاء بـردگی رسمیت یافت هرچند مشکل سیاه وسفید حل نشد وهنوز هم به‌کلی حل نشده است. معهذا مسألهٔ بردگی و جنگ انفصال مانع از توسعهٔ سیاسی و اقتصادی کشورهای متحد نشد. به‌علاوه ظهور قحط وغلادر ایرلند، کشف معادن طلا درغرب امریکا، ایجاد خطوط منظم کشتیرانـی در اقیانوس اطلس، وسرعت فزایندهٔ جمعیت در اروپا موجب هجوم بی‌انقطاع مهاجران اروپایی به‌کشورهای متحد شد. چنانکه در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم بیش از بیست میلیون اروپائی مهاجر وارد این «سرزمین فرصت‌ها» گشت و یکسالی قبل از شروع جنگ اول جهانی تعداد این کشورها به

چهل و پنج کشور و تعداد نفوس آنها به‌نودمیلیون بالغ شد. درعین حال بسط فوق‌العادهٔ صنایع و مراکز کشاورزی، همراه باتوسعهٔ روزافزون شبکه‌های خطوط آهن و راه‌های دریایی، وتمرکز سرمایه‌های عظیم و فعالیت وسیع بازرگانی که بااختراعات صنعتی، وبدعت جویی‌های مربوط به‌تعلیم وتربیت توأم بود به‌زندگی امریکایی رنگ تازه‌یی داد که البته در «جهان بینی» امریکائیها نیز انعکاس یافت و اینهمه، به‌ناچار ازهمان نخستین‌دهه‌های قرن‌نوزدهم ایجاد یك‌ادبیات ملی و مستقل امریکایی را اقتضا می کرد.

این‌ادبیات‌ملی راچگونه بایدبه‌وجود آورد؟ سؤالی بود که‌دردهه‌های‌نخستین‌قرن‌نوزدهم خاطر منتقدان و صاحبنظران را به‌خود مشغول می‌داشت والبته مسألهٔ تقلید وپیروی از ادبیات انگلیسی یالزوم اجتناب از آن نیز درطی این سؤال مطرح می‌شد. بدون شك شوق و هیجان تعدادی معدود از اهل نظر که مدعی بودند دردنبال جدایی از انگلستان باید زبان انگلیسی را هم کنار گذاشت و زبانی دیگر برگزید ناشی از غلیان احساسات ضد انگلیسی سالهای جنگ استقلال بود ونمی‌توانست جدی تلقی شود. اما دربارهٔ مفهوم یك ادبیات ملی و امریکایی باز اختلاف نظر بسیار بود و مشاجرات حزبی و سیاسی نیز که لازمهٔ دموکراسی امریکا و ناشی از آزادیهای مبتنی برقانون اساسی و اعلامیهٔ استقلال بودناچار درطرز تلقی صاحبنظران ازمسألهٔ ادبیات نیز انعکاس داشت. طـرفه آنست که یك حقوقدان و نویسندهٔ مشهور - چارلزجی. اینگرسول (۱۸۶۲-۱۷۸۲) - که خود شعر و نمایشنامه هم می‌نوشت، دراین زمینه مدعی شد که اصلاً امریکا به‌ادبیات نیازی ندارد چرا که دنیای جدید و ملت نوزاد امریکا نمی‌تواند روح عملی و منفعت‌جویی خویش را به‌خاطـر کارهایی که سود عملی از آن عاید نمی‌شود عاطل و مهمل بگذارد. درمقابل این دعوی عجیب که اینگـرسول در ۱۸۲۳ درضمن خطابه‌یـی که در انجمن فلسفی فیلادلفیا ایراد نمود اظهار کرد، عقیدهٔ یك نویسندهٔ کـم‌مایه - ساموئل. ال. ناپ (۱۸۳۸-۱۷۸۳) این بود که ادبیات ملی امریکا وجود دارد و حاجت به‌ایجاد آن نیست چنانکه حتی آثاری در ادبیات امریکایی همین عصر هم‌هست که آنها را بتوان باآثار ویرژیل یامیلتون مقایسه کرد واین طرز تفکری بود که وی درکتاب

معروف ـ اما کم مغز ـ خویش بنام سخنرانی‌هایی درباب ادبیات امریکائی در ۱۸۲۹ بیان نمود. معهذا درحالیکه هنری وادزورث لانگفلو (۱۸۸۲–۱۸۰۷) تصدیق می کرد که ادبیات امریکائی می بایست ادامهٔ ادبیات انگلیسی باشد و تأکید می نمود که ادبیات ما نمی‌تواند به‌مفهوم دقیق و محدود کلمه ملی باشد مگر تاآن اندازه که طرز تفکر ما از سایر اقوام متفاوت باشد، باز ویلیام الری چانینگ (۱۸۴۲–۱۷۸۰) کشیش و نویسنده معروف در رساله‌یی بنام ملاحظات درباب ادبیات امریکائی در ۱۸۳۰ صحبت یك اعلام استقلال ادبی را مطرح می کرد و می گفت:

«نمی‌توان این اندیشه را قبول کرد که این کشور باید تکرار دنیای قدیم باشد... برای ما موجب شرم خواهد بود اگر دراوضاع واحوالی تااین حد بیسابقه، خاص، و آکنده از ابداع کشور ما همچنان به‌اینکه اندیشه‌های مربوط به‌بیگانگان را به‌طور خودکار وبی آنکه هیچ گونه قوهٔ ابتکاری ارائه کند تکرار نماید خرسند گردد».[۵]

درواقع توسعهٔ تدریجی خودآگاهی ملی دراوایل قرن‌نوزدهم بالاخره ولادت ادبیات ابداعی مستقلی را در امریکا سبب شد. درحالیکه ادبیات قرن‌هجدهم درین‌سرزمین غالباً نیرویش مصروف مشاجرات سیاسی بود و قرن هفدهم اکثر در مسایل مربوط به‌مذهب عمر سر می کرد ادبیات قرن‌نوزدهم‌دارای جنبهٔ ابداع ادبی (Belletristic) شد[۶] و شعر که دردوران کشمکش مربوط به استقلال وجدایی همچون یك سلاح مؤثر بکاررفته بود ازین پس کوشید تا به‌جنبه‌های غنائی گرایش نشان دهد ودرعین حال رنگ مستقل و ملی بگیرد. فیلیپ‌فرینو (۱۸۳۲–۱۷۵۲) که بعضی منتقدان‌وی را پدر شعر امریکایی خوانده‌اند، این ضرورت گرایش به‌یك رنگ ملی را ازسال ۱۷۷۱ خاطرنشان کرده بود. مقارن همین ایام‌شاعردیگری به‌نام جان‌ترامبال (۱۸۳۱ –۱۷۵۰) درطی خطابه‌یی به‌عنوان تحقیق‌درباب مواردا‌ستعمال وفوایدهنرهای زیبا بر«طبع زنانهٔ تجمل‌جوی» و «ذوق نادرست» کسانی که از روی خودنمایی فرهنگ دنیای باستانی را ستایش می کردند وهمچنین برآنچه وی آنرا تقلید برده‌وار (Servile Imitation) ازنویسندگان اروپایی می‌خواند حمله برد واظهار امیدواری کرد که در امریکا بزودی یك شیکسپیر وطنی (A Native Shakespeare) به‌وجود آید.

این «شیکسپیروطنی» در امریکا البته هرگز به‌وجود نیامد اما پیدایش کسانی چون ویلیام برایانت، واشینگتن اروینگ، جیمس کوپر، وادگارپو، رنگ ملی برجستهٔ قابل ملاحظه‌یی به‌ادبیات اوایل قرن نوزدهم امریکاداد وراه رابرای آنچه تجدید ولادت فرهنگ امریکائی (American Renaissance) خوانده می‌شود بازکرد. درواقع نقد ادبی امریکایی هم با همین نویسندگان و باتعدادی از صاحبنظران دیگر که تعلق به‌همین نسل ازشاعران و نویسندگان امریکا داشتند مجال ظهور یافت وهمین نکته است که آنها را درینجا مخصوصاً مورد توجه ما می‌سازد.

واشینگتن اروینگ (۱۸۵۹-۱۷۸۳) اولین امریکایی بود که به‌عنوان نویسنده در خارج ازامریکا شهرت‌وآوازه یافت وحتی‌مورد تحسین کسانی چون‌والتراسکات، دیکنس، وثاکری نیزواقع گشت. به‌علاوه یك‌مجموعهٔ طرح‌ها وقصه‌های‌اسپانیایی و اسلامی او تحت عنوان الحمراء The Alhambra ویك کتاب او در باب محمد و جانشینانش Mahomet and his successors نیز وی‌رانه فقط با یك سنت‌رمانتیك اروپایی که عبارت‌ازگرایش‌به‌دنیای‌شرقی‌است مربوط داشت بلکه اورا درعین‌حال دردنیای اسلام نیزمشهورکرد. طبع ونشر یك مجموعه از قصه‌ها ومقالات او به‌نام دفتر طرح Sketch Book، در لندن (مارس ۱۸۲۰) کـه حاکی از شهرت و آوازهٔ فوق‌العادهٔ نویسنده در خارج از امریکا بود می‌توانست جوابی تلقی شود به سؤال تحقیرآمیزیك نویسندهٔ انگلیسی به‌نام سیدنی‌اسمیت (۱۸۴۵-۱۷۷۱) که در ژانویهٔ همین سال طی یك مقالهٔ پرنیش و طعنه پرسیده بود: «در تمام چهارگوشهٔ کرهٔخاك کیست که یك کتاب امریکایی بخواند یا به‌یك نمایش امریکایی برود؟» بدینگونه اروینگ اولین «یانکی» بود که توانست چیزی را از آن مایه کـه دنیای نـو طی سالها از دنیای کهنه به‌وام گرفته بود، دیگر بار به‌آن مسترد سازد. البته آنچه‌وی به‌دنیای کهنه بازگردانید در عین‌حال وام تازه‌یی از گولداسمیت، استرن، والتـر اسکات، و ادبیات آلمانی را نشان می‌داد. معهذا وی توانست توجه دنیای کهنه را به‌ارزش‌فوق‌العادهٔ یك رمانتیسم امریکایی که دراثروی می‌شکفت‌جلب کند. درواقع رمانتیسم وی نه مثل شیوهٔ بایرون آکنده از شور و هیجان به‌نظر می آمد نه‌تیرگی

شیوهٔ ادگارپورا ارائه می‌نمود. در عین‌حال مثل رمانتیسم اروپایی توجه خاصی به‌دنیای شرق نشان می‌داد. با آنکه بعضی منتقدان روی هم رفته وی را فاقد اصالت خوانده‌اند در هرحال اولین رمانتیك امریکایی را باید در وجود وی جست.[۸]

یکسال بعد از نشر «دفتر طرح» وی، یك داستان تاریخی هم به‌نام جاسوس the spy از یك نویسندهٔ امریکایی دیگر در لندن انتشار یافت که انتشار سریع ومخصوصاً ترجمه گشتن آن به‌زبانهای فرانسوی و اسپانیایی جواب قاطع دیگری بودبه‌سؤال تحقیر آمیز سیدنی‌اسمیث در باب ارزش ادبیات امریکایی. این نویسنده جیمس‌فنی‌مور کوپر (۱۸۵۱-۱۷۸۹) نام داشت و در تصنیف این کتاب که حوادث آن مربوط به‌جنگهای استقلال امریکا بود با خود شرط کرده بود اثری عرضه کند که امریکایی خالص باشد و از عشق وطن حکایت کند. چون کوپریك چند صاحبمنصب نیروی دریایی بود ماجراهای دریایی یك مضمون اصلی در بعضی داستانهای وی بود مضمون دیگرش هم عبارت بود از حوادث مربوط به مرزها (Frontier) - یعنی‌سرزمینهایی که در آنسوی سکونتگاه سفیدپوستان قرار داشت و همواره در آن نواحی با سرخپوستان بومی برخوردها روی می‌داد. دربنگونه داستانها حماسه‌های سفیدپوستان و داستان نبرد بین تمدن و توحش مطرح بود و علاوه برتوصیف مناظر واحوال تازه وبیسابقه نویسنده فرصت می‌یافت تاسیماهای غریب و هیجانها و آلام نادر را تصویر نماید. کوپر یك چند به اروپا سفر کرد، در انگلستان و فرانسه با والتراسکات و لافایت ملاقات نمود، و کوشید تا زندگی امریکائیان را برای اروپائی‌ها تبیین و توصیف کند. در داستان‌نویسی هدف وی آن بود که مثل والتراسکات مشهور شود، ودر واقع شهرت فوق‌العاده‌یی‌هم‌نصیب آثارش شد. چنانکه غالب آثارش مکرر در اروپا ترجمه و نشر شد و طرفه آنست که ساموییل‌مورس (۱۸۷۲-۱۷۹۱) مخترع تلگراف که درباب شهرت وی سخن می‌گوید خاطرنشان می‌کند که ترجمهٔ آثار وی را به‌زبانهای ترکی و فارسی هم جهانگردان امریکایی در قسطنطنیه، مصر، اورشلیم، و اصفهان (!) دیده‌اند. کوپر چند داستان سیاسی هم دربیان برتری حکومت عامه برحکومت اشراف نوشت که چندان توفیق نیافت به‌علاوه تعدادی مقالات، سفرنامه‌ها و یادداشت‌های دیگر نشر

کرد که متضمن نقدهای اجتماعی بود و ازین حیث نیز آثار وی در خور توجه است. معهذا طبع محافظه‌کاروی واینکه روی‌هم رفته بررغم علاقه‌یی که به‌مساوات سیاسی نشان می‌داد به‌مساوات اجتماعی علاقه‌یی ابراز نمی کرد عقاید و آراء انتقادی او را مخصوصاً موضوع‌مناقشات مخالفان می‌ساخت لیکن از مجموع این آثار آنچه برمی‌آید اینست که وی در همهٔ عمر کوشید تا گذشتهٔ قهرمانی امریکا و زیبایی آن‌سرزمین را توصیف کند و با انتقادهایی که از آداب و رسوم اروپایی کرد، نشان داد که امریکا باید به‌سنت‌های خویش علاقمند باشد و از آداب ورسوم اروپایی تقلید نکند. خود او در آثارش کوشید تاچیزی از این‌روح ابتکارواستقلال را ارائه کند و توفیق او نیز تا حدی بود که می‌توان ادعا کرد کسانی که شیوهٔاو را ـ مخصوصاً درداستانهای مربوط به‌مرزها ـ تقلید کرده‌اند هیچ‌یك نتوانسته‌اند به پای او برسند[۹].

ویلیام برایانت (۱۸۷۸-۱۷۹۴) که شاعر و وکیل دعاوی وروزنامه نگار بود در عین‌حال به‌عنوان منتقد ادبی نیز شهرت یافت و ازین لحاظ مخصوصاً شایستهٔ یاد- آوریست. معهذا واشینگتن اروینك وقتی وی را به‌جامعهٔ انگلیسی معرفی می کرد اشعار وی را ازلحاظ صفای معنوی، تهذیب، و زیبایی در خور ستایش می‌شمرد.[۱۰] وی در چهارده سالگی به نظم شعر دست‌زد و اولین مجموعهٔ شعر خویش را در بیست‌وپنج سالگی منتشر کرد. پنجاه‌سال عمرش در کار نشر و ادارهٔ روزنامه و مجله گذشت وبا آنکه چندین مجموعهٔ شعر پرداخت اشتغال به‌روزنامه‌نگاری فعالیت ادبی وی را تا حدی محدود می‌داشت. با اینهمه ایلیاد و اودیسه را نیز به- شعر انگلیسی ترجمه کرد. به‌علاوه آنچه درباب اروینگ، کوپر، و چند نویسندهٔ دیگر نوشت قدرت او را درنقدادبی اثبات کرد. خودوی در استعمال قالبهای‌شعری قدرت و مهارت بسیار نشان داد و به‌سبب تنوع قالبها در عصرخویش از نوآوران تلقی می‌شد. به‌علاوه، هرچند ازلحاظ طرزبیان تا حدی ازوردزورث شاعرانگلیسی متأثر بودکلام او ویژگی امریکائی را ارائه می کرد. عشق به‌طبیعت یك ویژگی‌بود که ذوق رمانتیك به‌کلام او می‌داد واین رمانتیسم از همان اوایل کار هم درآثارش انعکاس یافت. به‌خاطر همین عشق به‌طبیعت بود که والت‌ویتمن او را به‌عنوان

«شاعر رودخانه و جنگل که همواره ذوق به هوای آزاد را همراه دارد» می‌ستود. در مجموعهٔ چهار خطابه درباب شعر (۱۸۲۵) کوشید تا ضرورت یك تلفیق متعادل را بین تخیل و احساس نشان دهد. درین اثر آنچه وی مطرح بحث می کند شامل بحثهایی در باب طبیعت شعر، در باب ارزش و فایدهٔ شعر، در باب رابطهٔ شعر با زمان و مکان، و در باب ابتکار و تقلید بود که عقاید و آراء او را درباب مبادی‌و اصول شعر و شاعری عرضه می کند. درطی این چهارخطابه پاره‌یی ملاحظات مفید مطرح هست که از لحاظ نقد ادبی ومبادی آن روشنگر وجالب توجه است. از آنجمله است آنچه دربارهٔ تقلید وابتکارمطرح می کند. درینجا برایانت خاطرنشان می کند که هرچند ابتکار مایهٔ اعجاب مردم درحق شاعر و موجب دوام وبقای شهرت او می‌شوداما البته نباید به‌خاطر نیل به‌تازگی و ابتکار، شاعر خود را ناچار کندالفاظ و معانی غریب و نامأنوس به‌کار برد و هنرخود را فدای تازه‌جویی سازد چرا که هنر شاعری در نزد هیچ قوم وملتی یکباره به‌وجود نیامده است‌وتمام دقایق ورموز مربوط به‌کمال و زیبایی آن هرگزساخته و پرداختهٔ یك شاعر نیست بلکه شعرمثل‌هر هنردیگر از سادگی به‌کمال رسیده است و آهسته وتدریجی پیشرفت کرده است. قریحهٔ شاعر هرقدر قوی و پرمایه باشد بازخواه ناخواه تا حدی مدیون مساعی دیگران که پیش ازوی بوده‌اند خواهد بود وهرچند ممکن هست که وی‌چیز تازه‌یی در قلمرو ادبیات ابداع کند باز هرگز تمام‌آن چیز را خود وی اختراع نمی کند و بسا که پاره‌یی اجزاء آن را از دیگران اخذ و اقتباس می کند. به‌اعتقاد برایانت، آفرینندهٔ صاحب قریحه هرقدرهم قوی و پرمایه باشد باز آنچه وی انجام می‌دهد هرگز به‌پای آنچه دیگران برای کار وی انجام‌داده‌اند نمی‌رسد وگنجینه‌یی که وی کشف می کند کمتر ممکن است ارزش سرمایه‌یی را داشته باشد که در راه حصول کشف وی‌وبرای‌دستیابی‌وی بر آن گنجینه صرف شده‌است. چنانکه شاعر امروزینه زبانی را به‌کار می‌برد که آن را البته شاعران پیشینه پیراسته‌اند، تهذیب و تصفیه کرده‌اند، وتعبیرات وترکیبات زیبا وخوش آهنگ بدان بخشیده‌اند. به‌علاوه،شاعر همواره‌رموزواسرارفنی‌راکه به‌وسیلهٔ آن‌دراذهان‌خوانندگان خویش نفوذمی کند از همین پیشینیان می آموزد و شور و هیجان آنها در دل و جان وی نیز راه دارد. حتی گه‌گاه از معاصران خویش هم متأثر می‌شود و درهمانجاکه می‌خواهد چیزی

بهتر و برتر از آثار آنها بیافرینند ناچار به آنها مدیون می‌ماند و اگر هم آثار معاصران را نخواند باز به‌طور غیرمستقیم از عقاید و آراء آنها تأثیر می‌پذیرد و بدینگونه اندیشهٔ وی رنگ اندیشهٔ آنها را می‌گیرد و وی بـه‌هرحال در همان راه آنها گام برمی‌دارد و در راه خویش نیز از آنهانیرو می‌گیرد. درینصورت کیست که بتواندتقلید را به‌کلی طرد و نفی کند وازابتکار صرف بی‌غل‌وغش بلافد؟ تازه اگر شاعر و نویسنده‌یی از حاصل کار دیگران بهره‌یی نیابد و از آنچه دیگران‌پیش از وی به‌وجودآورده‌اند بیخبر باشد ممکن هست‌آنچه به‌وجود می‌آورد تا حدکافی ابداعی وابتکاری باشد امادرینصورت که می‌تواند ادعا کند چنین‌اثری مورد توجه نیز خواهد شد؟[۱۱]

ادگارآلن‌پو(۱۸۴۹-۱۸۰۹) نویسندهٔ قصه‌های‌خیال‌انگیزومخوف‌وجنائی‌وسرایندهٔ اشعار رمزی ورمانتیك، دردوران حیات خویش بیشتر به‌عنوان منتقد شهرت‌داشت چرا که غالباً در مجلات و جراید به نقد و بررسی آثار معاصـران می‌پرداخت و کمتر نویسنده‌یی بود که از تعرض وی در امان تواند ماند.[۱۲] خود وی البته‌شاعری قوی بود چنانکه شارل‌بودلر شاعر فرانسوی او را تا حدی سرمشق خـویش تلقی کرد، وبعدها نیز پل‌والری شاعرمعاصراورا درخشانترین نظریه‌پرداز هنرنویسندگی شمرد. در واقع اولین مجموعه‌های شعرش که در ۱۸۲۷ و ۱۸۲۹ نشر شد لحن و ذوق رمانتیك داشت و کالریج، بایـرون، والتراسکات و تامس‌مور را بـه خاطر مـی‌آورد. عنوان شرقی بعضی از آنها نیز مثل تیمورلنگ (Tamerlane) و اعراف (Aaraf) که بعدها نیز درآثاردیگرش هم نظایریافت نوعی شوق رمانتیك‌اروپایی را منعکس می‌کرد اما این آثار روی هم رفته چندان سودی عایدش نکرد و همین نکته او را به‌قصه‌نویسی کشانید و سرانجام به روزنامه‌نویسی و سردبیری مجلات پرداخت. از آن پس غیر از اشعار و قصه‌ها، چیزیکه مخصوصاً مایهٔ شهرتش‌گشت مقالات انتقادیش بود. درطی این مقالات‌وی به‌شدت برنویسندگان کم‌مایه‌وپرمدعا می‌تاخت با تصنع و فضل‌فروشی مبارزه می‌کرد و سرقات راحتی آنجا که‌سرقاتی هم وجود نداشت‌افشاء می‌کرد. معهذا همین‌مقالات‌برای وی دشمنان سخت‌به‌وجود آورد. اما وی کار سردبیری را هرگز رها نکرد و هربار از مجله‌یی کناره جست

در مجله‌یی دیگر کار خویش را از سر گرفت. قصه‌های وحشتناك و نقدهای تنداو در بین خوانندگان مجلات شهرت و رواج فوق‌العاده یافت. سالهای پایان عمرش به‌سبب بدبختی و بیماری در اعتیاد به‌الکل وافیون به‌سر آمد. معهذا همین معایب بود که جاذبهٔ خاصی به‌شخصیت او می‌داد.[۱۳] شخصیت اومعرف یك نوع تکروی انزواجویانه بود که درعین‌حال اورا درنزدمردم زمانه، خاصه نویسندگان‌وشاعران امریکا، غالباً منفور می‌کرد. غرابت احوالش به‌قدری بود که حتی عقیدهٔ او رادر باب هنر و اخلاق نامقبول شمردند و آنچه را بعدها ازاسپینگارن وشاگردان کروچه در باب استقلال و جدائی هنر از اخلاق پذیرفتند در بیان وی غریب و نامقبول تلقی کردند. در هرحال نقد ادگارپو متوجه جنبهٔ هنری و زیباشناختی بود و فکر اخلاق را درقلمروهنرامری بیگانه می‌شمرد. به‌اعتقاد وی آنچه برای هنرمنداهمیت دارد این نیست که نظریه‌یی خاص را بیان کندیا اندیشه‌یی را بپرورد، مهم آنست که تأثیری کلی و واحد در خواننده باقی بگذارد. انشاءآثار ادبی درحکم‌بنایی‌است که معمار می‌سازد و در آن آنچه اهمیت‌دارد هماهنگی وتوازن است. به‌عنوان‌شاعر خود وی نسبت به‌آنچه در نظر وی اساس هنر محسوب می‌شد همواره وفاداری نشان می‌داد. وقتی درمقدمهٔ یك‌مجموعهٔ اشعارخویش در ۱۸۳۱ می‌نوشت «موسیقی، وقتی با اندیشه‌یی خوشایند همراه شود شعرست» در واقع تا حد زیادی احساس خود را از تجربهٔ شاعرانهٔ خویش به‌بیان می‌آورد. در قصه‌نویسی نیز چیزیکه اورا به «قصهٔ کوتاه» علاقمند می‌داشت غیر از اقتضای وقت و حرفهٔ روزنامه‌نویسی مخصوصاً این نکته بودکه به‌اعتقاد وی «تأثیر کلی و واحد» در قصهٔ کوتاه بهتر تأمین می‌شود تادرقصه طولانی. دربارهٔ شعرهم وی معتقدبود اگر کوتاه باشد بهتر می‌تواند تأثیری‌راکه مطلوبست داشته باشد. درواقع هرچندبعضی منتقدان‌امریکائی و انگلیسی برای اشعار و قصه‌های او اهمیت چندانی قایل نیستند در باب اهمیت نقد او کمتر تردیدی اظهار کرده‌اند.

دربین شاعران و نویسندگانی که هدف نقد ادگارپو واقع شدند کسانی مثل لانگفلو، هاوثورن، وامرسون درادبیات امریکایی نفوذ وقبول‌فوق‌العاده‌یی‌داشتند. ناثانائیل هاوثورن (۱۸۶۴-۱۸۰۴) که یك مجموعهٔ داستانهای کوتاه او، به‌ادگارپو مجالی داد تا با نقد آن عقاید خود را دربارهٔ هنر داستان‌نویسی اظهار کند اثرش

مورد تحسین و قبول هنری وادزورث لانگفلو (۱۸۸۲-۱۸۰۷) واقع شد اما یک مجموعهٔ اشعار لانگفلو را ادگار پو نقد کرد و وی در طی نقد خویش لانگفلو را به‌تقلید و سرقات هم متهم داشت. معهذا بر خلاف رالف امرسون (۱۸۸۲-۱۸۰۳) که در حق ادگار پو لحنی تحقیرآمیز به‌کار برد، لانگفلو حملهٔ او را نادیده گرفت و یک‌جا هم به‌مناسبت بحث از وی نثرش را قوی و شعرش را دارای جاذبه‌یی مخصوص خواند چنانکه شدت و خشونت نقدش را نیز به‌حساسیت فوق‌العادهٔ طبع منسوب کرد.[۱۴] لانگفلو و امرسون با آنکه بر خلاف پو منتقد حرفه‌یی نبودند به‌سبب تأثیری که در حیات ادبی عصر خویش داشته‌اند در نقد ادبی امریکا هم عنوان شایسته‌یی دارند. به‌علاوه، امرسون تقریباً همه‌جا مظهر و نمایندهٔ ادب و روح امریکایی تلقی شده است و لانگفلو هم بر رغم انتقادهای سختی که گه‌گاه از وی می کنند بازخواه منتقدانش بخواهند یا نخواهند در نزد اقوام جهان به‌منزلهٔ شاعر نمونهٔ امریکایی بشمار می آید.[۱۵]

امرسون شاعر و متفکری عارف مسلک و در عین حال رهبر و معرف یک نوع نهضت فکری بود به‌نام «برترگرایی» (Transcendentalism) که تحت تأثیر فلسفهٔ کانت به‌وجود آمد و نفوذ کالریج، وردزورث، و کارلایل هم در نشر و رواج آن مبادی قابل ملاحظه بود. ویژگی عمدهٔ این مکتب هم آن بود که جنبهٔ التقاطی داشت و عناصری از تعلیم نوافلاطونیان، آیین کنفوسیوس، با بعضی تعالیم از عرفان هندی، و تصوف اسلامی نیز در آن با حکمت کانت ــ که همان عنوان برترگرائی هم از یک اصطلاح فلسفی وی اخذ شده بود ــ به‌هم در می آمیخت و به هرحال از فلسفه و ادب آلمانی اوایل قرن نوزدهم زیاد گرانبار به‌نظر می آمد.[۱۶] اولین اثر عمدهٔ مروج امریکائی این فلسفه، به‌نام «طبیعت» (۱۸۳۶) معرف جنبه‌های فلسفی و عرفانی این تعلیم بود. درین مقاله که فکر «وحدت وجود» را تلقین می کرد، امرسون کوشیده بود نشان دهد که طبیعت مثل شعریست رمزی که باید مفهوم آن را کشف کرد. در حقیقت طبیعت وسیله‌یی است برای نقل اندیشه، چرا که الفاظ نیز نشانه‌هایی بشمارند برای واقعیت‌های مربوط به‌آن، و شک نیست که واقعیت جزئی هم خود رمز و نشانه‌یی از واقعیت‌های روحانی است و بدینگونه طبیعت چیزی نیست جز رمز و نمودی از روح. این یک تعلیم فلسفی بود که از لحاظ تفسیر واقعیت، آن را چیزی

جز یك نوع پندار گرائی (Idealism) نمی‌توان خواند. اما آنچه در زمینهٔ نقد ادبی ازین تعلیم ــ که در مقالات و اشعار نویسنده بعد از آن مکرر به‌بیان در آمد ــ استفاده می‌شد لزوم گرایش به‌سادگی بیان بود. برای امرسون ویژگی سبك درست آن بود که هر قدر ممکن است به‌طبیعت نزدیك بماند چرا که طرز بیان هر قدر به‌طبیعت نزدیك باشد بیشتر معرف خود انسان خواهد بود. ظاهراً همین نکته بود که وی را واداشت تا در یك سخنرانی راجع به‌اوصاف و احوال «دانشمند امریکائی» (American Scholar) اصرار کند که در پرورش دانشمند طبیعت، کتاب، و تاریخ همگی می‌بایست تابع جنبهٔ انسانی وی باشد. این اندیشه در عین حال ذهن او را به‌این نکته سوق داد که «دین» نیز امریست که فقط مبتنی بر قدرت و اختیار وجدان انسانی است فرمانی نیست که از «خارج» بیاید بلکه چیزیست که در درون آدمی نشأت می‌گیرد. بدینگونه اینجا نیز، صدای کانت و انعکاس آنچه وی به‌عنوان «امر صریح غیر مشروط» مبنای وجدان و اخلاق می‌شمرد در لحن کلام امرسون جلوه دارد. در مقاله‌یی راجع به «شاعر» که در دومین مجموعهٔ مقالات او انتشار یافت (۱۸۴۴)، این ذوق درون‌نگری امرسون تأثیر خود را در طرز تلقی او از شعر نیز آشکار کرد. امرسون در این مقاله نشان داد که در شعر چیزی که اهمیت دارد بینش و حکمت شاعرست نه ملاحظات فنی، چرا که «نه وزن بلکه سازندهٔ وزن است که شعر را به‌وجود می‌آورد». در بین سایر آثار که در عین حال ذوق نقادی امرسون را ارائه می کند می‌توان یك مجموعهٔ مقالاتش را تحت عنوان «مردان نمودگار» (Representative men) (۱۸۵۰) ذکر کرد. درین مجموعه، امرسون چند تن از نام‌آوران تاریخ را که در نظر وی نمودگار انسانیت به‌شمار بودند بررسی کرده بود: افلاطون حکیم یونان، سوئد نبرگ عارف سوئدی، مونتنی شکاك و متفکر فرانسوی، شیکسپیر شاعر انگلیسی، ناپلئون جهانجوی فرانسوی، و گوته نویسندهٔ آلمانی. همهٔ اینها نیز جز ناپلئون حالتی از عزلت‌جویی و گرایش به‌تأملات درونی نشانی می‌دادند و امرسون در این اثر نفوذ بارزی را که تامس کارلایل و کتاب «قهرمان و قهرمان‌پرستی» او در وی داشت نشان داده بود. البته طرز تلقی وی از مردان «نمودگار» با آنچه کارلایل دربارهٔ قهرمانان می گفت تفاوت داشت زیرا در نظر کارلایل قهرمان در هر جامعه و در هر زمان که باشد راه خود را باز می کند و

پیش می‌رود درصورتیکه نزد امرسون مردان نمودگار فقط فرآوردهٔ جماعت‌وجامعه خویشند. در هرحال کتاب امرسون، که از تأثیر کارلایل خالی نبود به جهت این اختلاف‌نظروهمچنین به‌سبب علاقه‌یی که نسبت به‌افلاطون نشان می‌داد ومخصوصاً به‌سبب آنکه نسبت به‌گوته زیاده شور وشوقی اظهار نمی کرد چندان مورد پسند کارلایل واقع نشد اما چون معرف گرایشهای فکری و انعکاس رؤیاهای فلسفی امرسون به‌شمار می‌آمد در حوزهٔ نفوذ او انتشار و رواج فوق‌العاده‌یی یافت. در واقع امرسون نه فقط این قهرمانان انسانیت را گه گاه عرضهٔ انتقاد کرد بلکه در عین‌حال احوال و آراء آنها را آئینه‌یی ساخت تا چهرهٔ واقعی ذوق و اندیشهٔ خود را در آنها منعکس کند. در حقیقت مونتنی سیر فکر خود اورا درسلوك از ظواهر ناپایدار به‌معقولات ثابت نشان می‌داد، وافلاطون شوق وعلاقهٔ او را به‌دنیای‌وحدت عرضه می کرد. البته اجتماع این«مردان نمودگار» را در یك اثر فقط نوعی فلسفهٔ التقاطی (Eclecticism) ممکن می کرد، و این عنوانی است که فلسفهٔ امرسون را به‌بهترین وجه توصیف می کند: فلسفه‌یی التقاطی که در عین‌حال آرمان‌جویی، خوش‌بینی، و اعتماد بنفس را تعلیم می کرد.

اما این درست چیزی بود که ناتانایل هاوثورن، از روی غریزه، با آن مخالفت داشت و در حقیقت برخلاف تعلیم امرسون که نزد وی شر وجود نداشت و انسان بالطبع گرایش به‌خیر نشان می‌داد، بدبینی تیره و ناخرسندی آشکار معرف طرز تفکرها وثورن بود.[۱۷] هاوثورن اولین‌نویسندهٔ امریکایی بود که داستان‌روانشناسی (Psychological Novel) نوشت وباهنری جیمس از جمله ژرف‌بین‌ترین‌توصیف‌کنندگان احوال روانی در ادبیات امریکا بشمارست. مجموعهٔ قصه‌هایی که مایه شهرت او شد داستانهای دوباره گفته (۱۸۳۷) نام داشت و عنوانش ظاهراً از یك عبارت شیکسپیر اخذ شده بود.[۱۸] اما قصه‌های وی درواقع تازه بود و کمتر ازخود زندگی اصالت و تازگی نداشت. رواج و قبولی هم که نصیب این مجموعه‌گشت فوق‌العاده بود چنانکه لانگفلو آن را تحسین فوق‌العاده کرد و ادگارپو هم آن را ـ هرچند نه بقدر لانگفلو ـ درخور تحسین یافت. مجموعهٔ دیگرش به‌نام خزه‌های یك خانهٔ اربابی‌کهنه (۱۸۴۶) که مخصوصاً واقع‌بینی با ظرافت در آن به‌هم آمیخته

بود مورد ستایش هرمان ملویل (۱۸۹۱-۱۸۱۹) نویسندهٔ معروف و آفرینندهٔ داستان «موبی‌دیك» گشت چنانکه وی آن را همچون نشانه‌یی از قدرت حیاتی ادبیات امریکا تلقی کرد. البته اثری که مخصوصاً شهرت و آوازهٔ او را به‌اوج رسانید داستانی بود به‌نام حرف سرخ (The Scarlet Letter =) که شهرت آن با مسافرتهای نویسنده و با انتشار تعدادی دیگر از آثار وی مقارن گشت. بدون شك دنیای قصه‌های هاوثورن مثل دنیای قصه‌های داستایوسکی آکنده بوداز تضاد بین جنایت و تقدس اما قدرت او نیز مثل داستایوسکی مخصوصاً در بی‌نقاب کردن روح انسان بود، و بررسی در ژرفناهای آن. از همان قصهٔ «خزه‌ها» این قدرت ومهارت وی محسوس بود و ملویل حق داشت که در دنبال مطالعهٔ آن نوشت «دوستان من، قبول بفرمائید که در کرانه‌های اوهایو مردانی دارند به‌وجود می‌آیند که به‌هیچوجه از شیکسپیر کمتر نیستند. روزی خواهد آمد که شما بگوئید: حالا دیگر چه کسی کتاب تازه‌یی را که یك انگلیسی نوشته باشد خواهد خواند؟»

البته در بین این «مردان» تازه بعدها نام خود ملویل بیش از هاوثورن مورد توجه‌و تجلیل واقع شد. اما از یك شاعر و ادیب این زمان که مخصوصاً بطور غیرمستقیم در تحول نقد ادبی امریکا تأثیری انکارناپذیر داشت نیز باید در این ردیف نام‌برد: لانگفلو. در حقیقت لانگفلو، با آنکه امروز دیگرشعرش چندان مورد توجه‌وعلاقهٔ منتقدان نیست در عصرخویش شاعرملی امریکا و به‌هرحال یك مظهر شعرامریکایی در اروپا تلقی می‌شد. معهذا خود او ادبیات امریکائی را جریان تازه‌یی که به‌حکم ضرورت از ادبیات اروپایی ـ مخصوصاً انگلیسی ـ جدا باشد تلقی نمی کرد. در باب مسألهٔ «ادبیات ملی» امریکا در ۱۸۴۹ به‌مناسبت خاطرنشان می کرد که ادبیات ما فقط به‌این‌معنی‌ودراین‌حدمی‌تواند ملی‌باشد که اشخاص داستانها وشیوهٔ تفکرشان با آنچه در نزد اقوام دیگر هست تفاوت کند. از جهات دیگر امریکا می‌بایست ادبیات انگلیسی را همچنان دنبال کند و با آن، مرتبط بماند. مسافرتهایی هم که در اروپا کرد و آشنایی او با ادبیات و زبانهای اروپایی اثر او را وسیله‌یی کرد تا امریکا را با دنیای ماوراء بحار بهتر مربوط کند. استادی دانشگاه هاروارد هم که او را به‌تعلیم و تحقیق و ترجمهٔ ادبیات اروپایی واداشت تعلیم و تفکر او را با

فراخنای دنیای نقد مرتبط کرد. معهذا کسی که در دانشگاه هاروارد، کار او را در تعلیم ادبیات اروپائی دنبال کرد بیش از او در امر نقادی توانست شهرت بیابد: جیمس راسل لاول. درست است که لاول (۱۸۹۱-۱۸۱۹) هم شاعربود اما ازحیث شاعری حتی بپایه لانگفلو هم نمی‌رسید. فقط در نقد بود که بیشتر از وی اعتبار یافت و از جمله آثار انتقادی مشهور او منظومه‌یی بود به‌نام داستانی برای نقادان (A Fable for Critics) که نام او را به‌عنوان منتقد مشهور کرد. این منظومه هم‌البته از لحاظ سبك و مخصوصاً از لحاظ قالب داستانی چندان تازگی نداشت ولیکن روی هم رفته بهترین طنزنامهٔ انتقادی بود که در ادبیات امریکا به وجود آمد.[۱۹] داستان، مضمونش اینست که فبوس یا آپولو خدای یونانی که پروردگار خورشیدو هنرست در بیشه‌یی از درختان غار (laurel - tree) است به‌یاد دافنه می‌افتد که یك حوری جنگلی (Nymph) بود و وقتی وی او را تعقیب کرد برای آنکه از دست تعقیب فبوس خلاص‌شود خود را به‌شکل درخت غار در آورد. فبوس برای آنکه خاطرهٔ محبوبه را بهتر به‌خاطر آورد فرمان می‌دهد تا کسی برود و یك دسته گل سوسن برای وی بیاورد از آنکه دافنه عادت داشت موهای خویش را با این گل بیاراید. منتقدی که ستایشگر اوست می‌رود تافرمان پروردگار هنررا به‌جای آورداما در مدت غیبت او یکدسته ازنویسندگان امریکایی به‌پیشگاه فبوس می‌آیند که‌آمدن آنهافرصتی می‌دهدتا معایب ومحاسن کارشان بالحنی طنزآمیز،ولطیف به بیان‌آید. سرانجام منتقد باز می‌آید اما به‌جای دسته‌گل، بوته خار می‌آورد وبدینگونه‌گولی و حماقت خود را نشان می‌دهد. صحبت نویسندگان و آنچه منتقد در باب آنهابیان می‌کند نیز مایهٔ ملال خدای هنرمی‌شود وسرانجام وی ازآن روزگاران خوش یاد می‌کند که منتقدان اصلاً وجود نداشتند. بعد، پروردگارخورشید وهنر، دستکش، عصاوکلاه خود را برمی‌دارد و آهنگ‌رفتن‌می‌کند. آنچه به‌این‌منظومه لطف خاص می‌بخشد قالب ساده و بی‌تکلف و لحن شاد و طنزآمیز آنست. لاول درطی‌منظومه پاره‌یی قضاوتهای طنزآمیز که گاه نیز زیاده‌تندست اما هرگز گزنده نیست در باره نویسندگان اظهار می‌کند که بعضی از آنها زبان‌زد شده است. از آنجمله در باب امرسون می‌گوید که «کلهٔ یونانی را بردوش یك یانکی واقعی نهاده‌اند» وراجع‌به‌ برایانت‌می‌نویسد«به‌یك کوه‌یخ (Iceberg) صاف وخاموش» می‌ماند، وحتی‌به‌خودش

هم‌ابقا نمی کند، و خویشتن را نیز درحالی‌نشان‌می‌دهد که می‌خواهد از کوه‌پارناس (Parnassus) بالا برود و یك بار سنگین هم از عقاید ادبی (Isms) بردوش گرفته است که مانع پیش‌رفتن اوست و البته نمی‌تواند از کوه بالا برود چرا کـه هنوز فرق بین آواز خواندن (Singing) و موعظه کردن (Preaching) را نمی‌دانـد. در واقع با این منظومه، لاول قریحهٔ نقادی خود رانشان داد وهرچند در نقادی هم‌مثل شاعری چندان توفیق درخشانی نیافت لیکن درین کار از سلف خود لانگفلوبیشتر موفق بود. آثار انتقادی او که بیشتر به‌صورت سخن‌رانـی‌ها و مقالات مندرج در جراید و مجلات بود، شامل چندین مجلدست. نقد وی البته نه‌فقط دید تاریخی و وسعت تحقیق و اطلاعات او را می‌رساند بلکه در عین‌حال حاکـی از دقت او در ارزیابی آثار نیز هست. با اینهمه به‌سبب توجه زیاد به‌ادبیات گذشته، و اجتناب‌از درگیری با مسایل جاری‌نقد وی غالباً کهنه و بیروح به‌نظر می‌رسد و به قول بعضی نقادان بوی کتابخانه‌یی را می‌دهد که هوای آزاد در آن راه ندارد.[۲۰]

نقد لاول در واقع راه میانه‌یی بود بین نقد تعهد گریز ادگارالن‌پو، و نـوعـی نقد تعهدگرای که امرسون توصیه می کرد و هدف آن نیل بـه اوج اخلاق و وحـدت انسانی بود. اما بیرون از حوزهٔ دانشگاه و کلیسا که نقد لاول و نقد امرسون‌با آنها پیوند داشت نقدی که در جراید ومجلات عرضه می‌شد درین زمان دو منتقد نام‌آور را بلندآوازه ساخت ـ ویپل، واستدمن ـ کـه هرچند یکی عضو بانك و آن‌دیگر دلال «وال‌استریت» بود، اما تأثیر قابل ملاحظه‌یی در ادبیات عصر برجای نهادند. ادموند استدمن (۱۹۰۸-۱۸۳۳) در مقابل این سؤال کـه نقد چیست جـوابش این بود که «نقد عبارتست از هنری که ...معلوم می کند هراثر ادبی تا چه حـد با آنچه «درست» (Right) است انطبـاق دارد»[۲۱] در کتاب طبیعت و عناصر شاعری (۱۸۹۲) بین فکر تعهد گریزی پو و اندیشهٔ تعهد گرایی رایج در نزد اکثر صاحبنظران‌عصر تلفیقی به‌وجود آورد و مدعی شد که شعر عبارتست از آفریدن زیبایی خالص‌چرا که پای‌بندی آن به‌ملاحظات اخلاقی ممکن است این زیبان را بـه‌تقوی و فضیلت وارد آورد که آن را نفرت‌انگیز جلوه دهد. اما خود او میزانی که برای ارزیابی آثار و شناخت آنچه در اثـر ادبی «درست» تلقی می‌شود به‌کار می‌برد یا توصیه

می کرد عبارت بود از رعایت وحدت وتعادل بین مفاهیم «حقیقت، زیبایی، و اخلاق» و این میزانی بود که در عین‌حال معرف روح سازشکارانهٔ یك دلال وال‌استریت می‌توانست باشد. در حقیقت وی درین طرز تفکر تا حد زیادی با امرسون شباهت داشت اما نه‌فقط در علاقه به «زیبائی خالص» نسبت به‌طرز تفکر ادگارپو گرایش نشان داده بود بلکه یك ویژگی دیگر هم در نقد او بود که یادآور نقد ادگارپو - که استدمن به آثارش علاقه‌یی داشت - می‌توانست باشد: نفرت از تعلیم گرایی (Didacti-cism). اما ادوین پرسی‌ویپل (۱۸۸۶-۱۸۱۹) کـه در نقادی همچون ادگارپو و جیمس‌لاول تلقی می‌شد سالها درشهر بوستون به‌نشر مقالات و ایراد سخنرانی‌هایی درباب مسایل ادبی پرداخت. مجموعهٔ مقالات او شامل چندین مجلد می‌شد و تأثیر این مقالات چندان بود که بعضی نویسندگان عصر وی را «از قابل‌ترین نویسندگان مقالات انتقادی» تلقی کردند.[۲۲] مثل کالریج شاعر انگلیسی کـه وی درباب نقد او بررسی جالبی‌هم انجام داد، ویپل نیز معتقد بود که منتقد برای ارزیابی آثار ادبی می‌بایست خود را در جای نویسندگان آنها قرار دهد و عوامل ومحرکات آنها را به‌درستی درك کند. ازین رونقد بسیاری از منتقدان را که درواقع جزبه‌وجود خود توجه ندارند و ذوق و پسند خود را ملاك و ضابطهٔ ذوق و زیبایی تلقی می کنند در خور انتقاد می‌یافت. یك ویژگی قابل تحسین در نقد کالریج به‌اعتقاد وی این نکته بود که او نقد را به‌جای آنکه به‌بررسی و نظارت در آثار ادبی بپردازد به‌تفسیر و تعبیر آنها رهبری کرد.

البته نقد امثال ویپل‌واستدمن، با آنکه درمحیط فکر و ادب امریکایی تأثیر قـابل ملاحظه‌یی داشت درواقع معرف افکار وعقاید جاری ورایج بود آنچه نغمهٔ تازه‌یی را درنقد این روزگاران سرداد تعلیم والت‌ویتمن بود که غیر از جنبهٔ شاعـری به‌عنوان منتقد نیزدرادبیات امریکا نقش جالب و تازه‌یی داشت. والت ویتمن (۱۸۱۹-۱۸۹۲) راپیغامبر دموکراسی امریکا خوانده‌اند ودر حقیقت اگر درسراسر ادبیات گذشتهٔ امریکا یك شاعر نامدار توانسته باشد درعین آنکه امریکایی باقی می‌ماندبا تمام خلق دنیا صحبت کند کسی جز همین والت‌ویتمن نیست. مجموعهٔ اشعار اوبنام برگهای علف که اولین بار در ۱۸۵۵ نشر یافت علاقه و ستایش امرسون را به‌شدت

برانگیخت اما منتقدان غالباً آن را شایستهٔ نکوهش یافتند و یك نویسندهٔ معروف عصر که شاعر نسخه‌یی از آن را برای وی فرستاده بود آنرا به آتش افکند. چاپهای بعد، که هردفعه اشعار دیگر و تازه‌تری را نیز متضمن بود، از کتاب نشر شد اما همچنان غالباً با مخالفت و نفرت اکثریت منتقدان مواجه ماند و طرز تلقی شاعر از مسایل جنسی مخصوصاً آن را درنظر طرفداران عفت و اخلاق فوق‌العاده منفور کرد چنانکه ده‌سال بعد از نشر اولین چاپ کتاب نیز، شاعر را به‌سبب آنکه گویندهٔ چنان اشعاریست از یك کار اداری برکنار کردند. این اولین چاپ کتاب که به‌خرج خود شاعر منتشر شد مقدمه‌یی هم داشت که آن را درچاپهای بعد حذف کرد و فقط درپایان عمر، با بعضی دستکاریها آن را دوباره ضمن مجموعه آثار منثورخویش نشر نمود. این‌مقدمه البته به‌سبب اشتمال برملاحظات انتقادی از لحاظ تاریخ نقد ادبی جالب است وحتی‌بعضی محققان آن را از حیث اهمیت، تازگی، و قدرت بیان بامقدمه‌یی که ویکتور هوگوشاعرفرانسوی برنمایشنامهٔ معروف کرامول‌نوشت قابل مقایسه شمرده‌اند.[۲۳] اما آنچه ویتمن را به‌عنوان پیغمبر دموکراسی‌زبانزدکرد گذشته ازمقدمه وپاره‌یی اشعار برگهای علف یك اثر منثور اوبود به‌نام «چشم‌انداز-های دموکراسی» (Democratic Vistas) که وی درطی آن کوشید نشان دهد دموکراسی امریکا به‌ادبیات تازه‌یی نیاز داردکه با عصر تازه، و وضع نژادی، و حکومت امریکا مناسب باشد. البته شعر والت‌ویتمن مثل وجود خود او معجونی متناقض و درهم بود ازعلائق بهیمی وانسانی، عقاید مسیحی وشرك‌آمیز، گرایش-های فردی و اجتماعی و تمایلات عرفانی و شهوتناك. به‌یك تعبیر می‌توان گفت او یك نوع ژان‌ژاك روسوی امریکایی بود که احساسات و ادراکات خود را به‌شعر ترجمه می کرد. درواقع گرایش به‌نوعی روشنی درونی، ومخصوصاً علاقهٔ پرستش آمیز نسبت به‌طبیعت، وهمچنین‌استغراق در رؤیاهای شاعرانه و درعین‌حال‌شهوانی او را به‌ژان‌ژاك روسو که مثل خود اودموکراسی‌راهمچون‌یك هدیه ناشی از«پیمان اجتماعی» (Contrat social) انسانها می‌نگریست نزدیك می کرد. چنانکه وی نیز مثل روسو از تربیت و تعلیم منظم مدرسه‌یی محروم بود و فقط با سعی و مجاهدهٔ شخصی توانسته بود ازدانش ومعرفت‌بهره‌یی به‌دست بیاورد. به‌علاوه، چون‌ویتمن ازمیان مردم برخاست وهم‌درمیان مردم‌زیست تاحدی طبیعی‌هم بودکه به‌دموکراسی

علاقه واعتقاد تام پیدا کند وعجب نیست که سه‌سال بعد از نشر اولین چاپ مجموعهٔ شعرش هنری دیوید ثارو (۱۸۶۲-۱۸۱۷) شاعرو نویسنده معروف که وی را ملاقات کرد او را بزرگترین دموکراتی که وی در تمام عمر خویش دیده است خواند. طرفه آنست که این دموکرات گرایی هم به‌هیچوجه مانع نشد که او در تمام عمر حالت استقلال جویی و فردگرایی خود را با سرسختی تمام حفظ کند و حتی رنجوری سالهای پایان عمرش نیز چیزی ازین سرسختی واستقلال وی نکاست. شعرویتمن نیز معرف این استقلال روحی بود و آنچه او را درین زمینه با امرسون نزدیک می‌کرد این بود که او نیز مثل امرسون کار شاعر را نوعی پیغامبری تلقی می کرد. در واقع اولین نکته‌یی که توجه خوانندهٔ شرقی‌را در مطالعهٔ برگهای علف برمی‌انگیزد ذوق و احساس نوعی فلسفهٔ وحدت وجودی است در آن اشعار. بدون‌شك درقلمرو این وحدت‌وجود طبیعی نیز، هم ذوق فردگرایی می‌توانست مجال رشد بیابد هم تمایلات دموکراسی. به‌علاوه، فلسفهٔ «برترگرایی» یا لااقل شخص امرسون نیز ظاهراً در توسعه این نوع اندیشهٔ عرفانی ویتمن بی‌تأثیر نبوده است. درهرحال این گرایش عرفانی او را با تفکر شرقی پیوند می‌دهد و درعین‌حال با تمام جهانیان، تمام زحمتکشان و رنجبران جهان برادر می‌سازد. البته این علاقه به‌دموکراسی برای کسانی که درسالهای پیش و پس «جنگ انفصال» هرگونه اندیشه‌یی ازین قبیل را نوعی «رؤیای مدینهٔ فاضله» تلقی‌می کردند خطرناك تلقی می‌شد وبه‌همین سبب بود که ویتمن در دورهٔ حیات خویش به‌عنوان شاعر چندان مقبول نشد و مجموعهٔ اشعارش که طی‌چندین چاپ اشعار تازه‌یی رانیز دربرمی‌گرفت سی‌سال طول کشید تا سرانجام توانست برای شاعر آن اندازه عایدی حاصل کند که با آن برای پایان عمر خویش خانه‌یی بخرد. سبب این ناقبولی را منتقدان گه گاه متوجه خود شاعر می کنند که فی‌المثل چون به‌همجنس‌بارگی منسوب شد نفرت و بیعلاقگی مردم را برضد خویش برانگیخت. اما درین‌باره جای تأمل هست و بیشك می‌بایست سبب این ناقبولی شاعر را در شعر وی- نه‌در خود وی- جستجو کرد.[۲۴] نه‌آیا وی بر-خلاف بسیاری از شاعران دیگر به‌جای آنکه از عشق و زیبایی و درد و مرگ صحبت کند همه‌جا از صلح وبرادری و عدالت و انسانیت سخن می گفت که البته مطلوب طبع محافظه‌کاران عصر نبود؟ ازین گذشته آزادی و بیقیدی بارزی هم که

در مورد وزن و قالب نشان می‌داد ولحن خودستایانه‌یی که در بعضی اشعارش جلوه داشت امری بود که نمی‌توانست او را در نظر بسیاری از منتقدان مقبول نماید. اینهمه، خیلی بیش از عیب همجنس بارگی او را نزد رهبران ذوق عامه نامطبوع می کرد و البته با چنین احوالی بیدولتی و ناقبولی او نمی‌توانست خلاف انتظار باشد. طرفه آنست که حتی بررغم بی‌سامانیهای اخلاقی و سیاسی هم که در دنبال جنگهای انفصال در امریکا روی نمود و امیدها و پیشگوییهای وی را نقش بر آب کرد، باز ویتمن در «چشم‌اندازها» اصرار داشت نشان دهد که دموکراسی مکتب تربیتی است که آدمهای طراز اول می‌سازد.[۲۵]

جنبهٔ نقادی اثر ویتمن که تا مدتها بعد از وی چندان مورد اعتنا نبود، درین اواخر توجه عدهٔ زیادی از محققان را جلب کرده است و برخی از پژوهندگان اخیر او را در این زمینه حتی بر ادگارپو نیز ترجیح داده‌اند. حق آنست که وی هرچند با آثار ادبی یونانی و با کتاب مقدس آشنایی داشت، نسبت به آثار کسانی چون میلتون، جانسون و ثاکری بی‌علاقه بود و درمورد نویسندگانی چون شیکسپیر، کالریج، گوته، کارلایل و دیکنس ستایش داشت اما در آنچه به ادبیات امریکایی معاصر وی مربوط می‌شد اطلاعاتش اندك و غالباً محدود بود به آنچه از روی اتفاق خوانده بود یا آنچه نسبت به نویسندگان آنها احساس علاقه داشت. معهذا در «نقد نظری» ملاحظاتش قابل ملاحظه بود و در واقع هرچند درین باب هم آراء او در طی زمان تا حدی معروض تعدیل و تبدیل گشت باز اساس آن عبارت بود از اینکه وی درهرحال طالب ادبیات تازه‌یی بود که ناشی از اقتضای دموکراسی باشدوسبك وشیوه‌یی را توصیه می کرد که از «درون» بر آید نه اینکه از «بیرون» بر شاعر تحمیل شود. در «مقدمه» معروف برگهای علف خاطرنشان می کرد که ادبیات امریکا می‌بایست مستقل باشد و خود به تنهایی برای حوایج خویش کفایت کند. به‌علاوه می‌بایست بتواند محیط، تاریخ، واختلاط نژادی راکه ویژگی میراث ملی امریکاست منعکس نماید. نه‌فقط مثل امرسون تأکید داشت که شاعر می‌بایست رهبری قوم را تعهد کند بلکه مثل «وردزورث» معتقد بود که شاعر می‌بایست در زندگی گذرنده و عادی روزانهٔ انسان آنچه را اصیل، باقی، وپایدار است ارائه کند. خود این مقدمه در بعضی موارد چیزی از روح و آهنگ شعر را تجسم می‌دهد و گاه با اشعاری

که دردیوان‌شاعرهست قرابت وشباهت بارزی‌دارد. درچشم‌اندازهای دموکراسی، در مقابل مسایل و دشواریهایی که امریکا در پیش دارد تأثیر قاطعی را که یك ادبیات ملی در تربیت تودهٔ مردم دارد نشان می‌دهد. ویتمن با آنکه نسبت به‌بعضی عناصر مکتب رمانتیك و همچنین نسبت به‌پاره‌یی ویژگیهای مکتب واقع‌گرایی مخالفت شدیددارد باهردو مکتب ازبعضی‌جهات جنبه‌های مشترك دارد[۲۶] که خوض در آنها از حوصلهٔ این مقام بیرونست. در هرحال آنچه به‌شعر وحتی به‌نقد ویتمن ویژگی‌بارزی می‌بخشد نوعی احساس یگانگی (uniqueness) است که در شاعر هست. وی خود را یك امریکایی و یك دموکرات می‌بیند و مجموع این احوال از وی شاعری به‌وجود می‌آورد که قبل از وی نبوده است. چرا که به اعتقاد وی شاعران و نویسندگان کشورهای قدیم همگی بیش وکم با مفهوم طبقات و مراتب اجتماعی سروکار دارند. معهذا چون شعر وادب آیینه‌یی الهی (Divine Mirror) ازاحوال طبقات عامه‌است وی شاعران‌ونویسندگانی را که نسبت به‌دموکراسی‌نظر یا وضع مساعدی نداشته‌اند در خور نکوهش می‌یابد. از آنجمله بررغم اعجابی که نسبت به‌شیکسپیر داردروح«فئودالی»اورا قابل‌سرزنش می‌بیند، دروالتراسکات روح ضد دموکراسی می‌یابد، وتنی‌سون را هم عاری از مفهوم دموکراسی نشان می‌دهد. باآنکه دراواخرعمر، از وحدت وبرادری انسانها سخن می‌گوید،شیفتگی او نسبت به‌دموکراسی امریکا او را وا می‌داردکه علیرغم نابسامانی‌های نومیدی انگیز بازآینده را ازآن امریکا بداند و ازآن دموکراسی. درست‌است که‌برخلاف پیشگویی اوآینده به‌امریکا تعلق نگرفت، امااوخود ـبررغم ناقبولیها وبی‌اعتنایی‌هایی که در سرزمین محبوب خویش بروی تحمیل شدـآینده را تاحدی تسخیر کرد. چنانکه شاید بتوان گفت[۲۷] از تمام نویسندگان امریکایی شاید مارك‌تواین بیش از همه در خارج ازامریکا محبوبیت دارد، و ادگارپو بیش ازهمه در کشور‌های لاتینی مورد تحسین واقع شده است اما امروز هیچ شاعر امریکا در ادبیات دنیا اعتباری بیشتر و وضعی استوارتر از والت‌ویتمن ندارد.

دوران زراندودپیروزی واقع‌گرایی (Triumph of Realism) که معرف فرهنگ امریکادر دورهٔ‌بعد ازجنگ انفصال‌است یك‌نام درخشان دیگررا برسلسلهٔ نام‌هایی که

موجب شهرت امریکا در ادبیات جهانی شد درافزود: مارك تواین. اما در نقد ادبی نام‌درخشانی که برادبیات امریکایی این دوره غلبه داشت نام یك دوست‌شاعر و داستان‌نویس او بود: ویلیام‌هاولز. بدون شك دربین انبوه نویسندگان و شاعران ایندوره که فکر واقع‌گرائی (Realism) و نهضت رنگ محلی (Local - color-Movement) نیروی تحرك وتحول‌تازه‌یی به‌آن می‌دادنمی‌توان تمام جریان‌ادبیات را در خطوط چند سیمای محدود ترسیم کرد لیکن چون صحبت از نقد ادبی است ناچار باید به‌ذکر نام چندتن از نقادان اواخر قرن، که بعضی از آنها در اوایل قرن حاضر نیز فعالیت خود را ادامه دادند، اکتفا کرد. تحرك و تحول تازه‌یی را که درین دوران مشهودست، از طرز تلقی جامعهٔ ادبی امریکا از مارك تواین (۱۸۳۵-۱۹۱۰)می‌توان دریافت. وی امروزاولین‌نویسندهٔ امریکایی که‌نمودگار-(represen-tative) دنیای داخلی امریکاست بشمارمی‌آید.[۲۸] واین نکته معرف‌عمق نفوذاوست معهذا در همان سال وفاتش وقتی یك منتقد امریکایی در طی اثری انتقادی نام او را در ردیف امثال امرسون، و هاوثورن ذکر کرد چنان حیرت و غوغایی در محیط دانشگاهیان در گرفت که به‌قول «منکن» گویی زنی سراپا عریان از محوطهٔ وسیع دانشگاه عبور کرده باشد.[۲۹] با اینهمه، تأثیروجود این «زن‌سراپا عریان» در ادبیات جدید امریکایی به‌قدری بود که کلام ارنست همینگوی در حق وی‌یادآور گفتهٔ معروف یك نویسنده روس شد درباب گوگول. به‌موجب قول همینگوی:

«تمام ادبیات‌جدید امریکایی حاصل یك‌کتاب مارك‌تواین است: هاکل‌بری‌-فین... پیش از آن، چیزی وجود نداشت. بعد از آن هم چیزی به‌آن خوبی به‌وجود نیامد.»[۳۰]

بدون شك تمام این ادبیات جدید امریکایی‌هم در آنچه به‌داستان نویسی رئالیست ارتباط دارد، درقسمت عمده‌یی ازدوران شکوفایی‌خویش، از نقد ویلیام‌-هاولز متأثر بود.

ویلیام دین‌هاولز (۱۹۲۰-۱۸۳۷) هم مثل دوست خویش مارك‌تواین فرزندسرزمین مغرب و فاقد تربیت و تهذیب منظم مدرسه‌یی بود لیکن مارك تواین با ظرافتها و خوش‌طبعی‌های خویش قلوب عامه را مسخر کرد ووی با شیوهٔ داستان‌نویسی خود

تمام واقعیت زندگی را به‌تسخیر ادبیات درآورد. وی که از اوایل حال به‌شدت تحت تأثیر سبك لو تولستوی بود فکر واقع‌گرایی را با شور و علاقهٔ بسیار ترویج و توصیه کرد. درست است که امروز دیگر چندان آثار او را ـ که از نقد و داستان و یادداشت و گزارش سفر روی‌هم‌رفته بالغ بر هشتاد مجلد می‌شود ـ نمی‌خوانند اما تأثیر او در ادبیات امریکایی و در توسعه و ترویج شیوهٔ واقع‌گرایی بسیار بود. این واقع‌گرایی در نزد او منجر به‌نوعی آیین پرستش شده بود. این آیین را وی نه‌فقط در طی آثار ابداعی خویش دنبال کرد بلکه در آثار انتقادی خود نیز آن را ترویج و تعلیم نمود. در بین اینگونه آثار انتقادی او شاعران جدید ایتالیا (۱۸۸۷)، نقد و داستان (۱۸۹۱)، دوستان و آشنایان ادبی (۱۹۰۰)، زنان قهرمان در داستان (۱۹۰۱)، ادبیات و زندگی (۱۹۱۰)، و رساله‌یی به‌عنوان مارك تواین من (۱۹۱۰) درخور ذکر به‌نظر می‌آید. نظریه‌یی که وی در طی این آثار راجع به‌داستان‌نویسی تبلیغ و تعلیم می‌کرد غیر از دموکراسی امریکایی و پیشرفت علوم مادی، بر مفهوم اخلاقی لو تولستوی، و بر تعلیم تن در باب قاعدهٔ ترتب معلول بر علت مبتنی بود. واقع‌گرایی در نظر وی عبارت بود از موافقت تام با تجربه و از رعایت قاعدهٔ احتمال‌پذیری در آنچه مربوط می‌شد به‌محرکات و اسباب. به‌عبارت دیگر واقع‌گرایی عبارت می‌شد از نوعی دموکراسی در قلمرو ذوق چنانکه وظیفهٔ واقع‌گرایی هم در قلمرو هنر عبارت از این بود که احساسات عمومی و مشترك افراد عادی و معمولی را توجیه و تفسیر کند. این گرایش به‌افراد عادی و به‌زندگی و احساسات آنها سبب می‌شد که هاولز به‌جای ادبیات گذشته به‌ادبیات معاصر توجه کند. درین باره حتی به‌صراحت خاطر نشان می‌کرد که آثار گذشته مثل کسانی که آن آثار را به‌وجود آورده‌اند مرده‌اند. به‌علاوه وی نیز مثل والت ویتمن ادبیات گذشته را غالباً بدان‌سبب که روح دموکراسی در آن جلوه نداشت محکوم می‌کرد. مفهوم «هنر برای هنر» هم در نظر وی دعویی بود که در زندگی واقعی نمی‌توانست جایی داشته باشد. هاولز به‌طعنه می‌گفت که با این گونه دعاوی در واقع روح اشرافی که از حوزهٔ سیاست و اجتماع طرد شده است، سنگر و پناهگاه تازه‌یی در ادبیات برای خود می‌جوید. چون، آن ادعای برتری که سابق از باب نژاد و نسب اظهار می‌شد اکنون از باب ذوق و دریافت هنری اظهار می‌شود و در هر حال چیزی جز غرور و افادهٔ بیجا نیست. هنر واقعی به‌اعتقاد هاولز

درحقیقت فقط تفسیر و تعبیر زندگی است و به‌همین‌سبب برای ارزیابی آن نیزملاك و معیاری جز توافق با واقعیت زندگی وجود ندارد.

هاولز البته خود یك داستان‌نویس پرکار بود و اینکه درهمان دورهٔ فعالیت ادبی او یك داستان‌نویس دیگر ـ هنری جیمس که خود یك تن از دوستان وی بـود ـ نیز مثل او به‌نقد داستان شوق و علاقهٔ بسیار اظهار کرد نشان می‌دهد که در آن دوره نقد ادبی‌هم به‌پیروی از ذوق و سلیقهٔ عامه داستان‌نویسی را همچون مهمترین فعالیت ادبی درامریکا تلقی می کرده است.

درواقع درطی همین سالهای بین جنگ انفصال و جنگ جهانی اول بود که داستان‌نویسی درامریکا وسعت و تنوع فوق‌العاده یافت. ازجمله برت‌هارت- ۱۹۰۱) ۱۸۳۹) باآنچه «رنگ محلی» خوانده‌می‌شدبه‌داستانهای خویش عمق یك طبیعت- گرایی (Naturalism) واقعی داد، فرانسیس کرافورد (۱۹۰۹-۱۸۵۴) درقسمتی از داستانهای خویش گرایش به‌دنیای شرق نشان داد، استفن کرین (۱۹۰۰-۱۸۷۱) داستان زندگی مردم عادی کوچه و بازار را با اسلوب روائی ساده نوشت، فرانك نوریس (۱۹۰۲-۱۸۷۰) داستان‌راوسیله‌یی برای نزدیك‌شدن‌واقعی به‌مسایل‌زندگی کرد، اُهنری (۱۹۱۰-۱۸۶۲) درابداع قصه‌هایی که پایان آنها غالباً به‌کلی خلاف انتظارست قدرت و مهارتی جالب ارائه کرد، و جك‌لندن (۱۹۱۶-۱۸۷۶) در- داستانهای‌خویش سرّ «تنازع بقای» داروین، ومفهوم «مرد برتر» نیچه رابه‌شیوه‌یی بدیع پرورش داد. چنانکه خود هنری جیمس‌هم که بعد از سالها تحصیل‌ومسافرت دراروپاسرانجام درانگلستان رحل‌اقامت افکند وآنجا درآخرین سال حیات‌خویش به‌تابعیت بریتانیاهم درآمد، تجربه‌های تازه درباب داستان‌نویسی کرد.

این هنری جیمس (۱۹۱۶-۱۸۴۳) هم برادر کوچك ویلیام جمس (۱۹۱۰-۱۸۴۲) فیلسوف‌معروف امریکایی بود وبا آنکه درداستان‌نویسی قدرت وقریحهٔ کم‌نظیری ارائه کرد، تا این اواخر، هم درانگلستان که وطن ثانی او به‌شمار می آمد و هم در امریکا که وطن نخستین و زادگاه او بود از محبوبیت و شهرتی که سزای او بود محروم مانده بود. تربیت جهان وطنی، نفرت ازطرززندگی منفعت‌جویانه ومادی،

علاقه به‌دوستان اروپائی، وگرایش به‌تجرد وعزلت که تاحدی از بیماری ناشی می‌-
شد ازوی یك وجودمنزوی (isolé) ساخت که برای اوزندگی درهنرخلاصه می‌شد
و تقریباً به‌همان نیزخاتمه می‌یافت. این آثار هنری، چنانکه دوست نویسنده ومنتقد
اوهاولز خاطرنشان می کرد، هنری‌جمس را بیشتر یك تصویرپرداز نشان مـی‌داد.
معهذا آنچه وی اززندگی‌امریکایی تصویرمی کردنزد نقادان مبنی بر «رنگ‌محلی»
و برشناخت عمیق واقعی آن تلقی نمی‌شد و اینان به‌همین سبب مکرر او را هدف
ملامت کردند. درانگلستان‌هم اسکاروایلد شیوهٔ نویسندگی او را پرتکلف می‌یافت
واچ.جی.ولز آثار وی را به کلیسایی فوق‌العاده روشن اما به کلی خالی تشبیه می‌-
کرد. با اینهمه آنجا که وی‌احوال امریکائیان مسافرو کسانی را که از «دنیای‌جدید»
به‌اروپا می آمدند تصویر می کرد غالباً کار وی موفق ومطبوع بود. خاصه که در
توصیف آنها به‌عوامل روانی واخلاقی که آنها را به‌موجودهای دیگر، موجودهایی
که دیگر نمی‌توانستند دربین یانکی‌ها زندگی کنند تبدیل می کرد، می‌پرداخت و
داستان را به‌قلمرو روانشناسی وارد می کرد. به‌علاوه ارزش داستانهای وی هرچه
باشد ملاحظات انتقادی او درباب داستان‌نویسی مخصوصاً درخور توجه است.

بدون شك توجه هاولز و هنری‌جیمس به‌نقد داستان حاکی از اهمیت فوق-
العادهٔ داستان‌نویسی بود درادبیات این‌عصر، وطرفه آنکه حتی سیدنی‌لینیر (۱۸۴۲-
۱۸۸۱) یك شاعر ایندوره‌هم که دست به‌نقادی زد غیر از آنچه درباب ارتباط بین
شعر و موسیقی نوشت مربوط به‌مسایل مربوط به‌داستان‌نویسی واصول آن‌نیز علاقه نشان
داد. اما هنری‌جیمس اگر درنقادی اهمیت بیشتر دارد مخصوصاً از آنروست کـه
نقدهای وی نوآوریهایش را که در زمینهٔ داستان‌نویسی قابل ملاحظه است توجیه
و تفسیر می کند.[۳۱] خود او درداستانهای‌خویش برای تعدادی از نویسندگان‌جوان
مثل ادیث وارتن (۱۸۶۲-۱۹۳۷) ویلیام فاکنر (۱۸۹۷-۱۹۶۲)، ارنست همینگوی
(۱۸۹۹-۱۹۶۱) سرمشقی تلقی شد معهذا استغراق اودرهنر و وسواسی که درمورد
صورت و قالب داستان داشت، پاره‌یی دیگر از پیروان او را شاید تا سرحدقالب-
پرستی (Formaism) واندیشهٔ «هنر برای‌هنر» هم کشانیده است. هنری جیمس خود
خیلی بیش ازهاولز با سنت‌های گذشته و با آنچه آرمان‌جویی (idealism) خوانده
می‌شود پیوند داشت و لیکن آنچه دراثر او نفوذ واقعی داشت بـا مقتضیات فکر

واقع گرایی وروح علمی عصر بی ارتباط به نظر نمی رسید. وی رمز گرایی (Symbolism) هاوثورن، آرمانجویی امرسون، و جهانوطنی لاول را درخویشتن جمع آورده بود و درباب این هرسه تن نیز مقالات انتقادی جالب نوشت. معهذا دربین آثار انتقادی او غیر از مقدمه‌هایی که بربعضی چاپهای اروپایی داستانهایش نوشت، یك رساله به‌نام «هنر داستان» درخور ذکرست که معرف تفکر اودرباب داستان‌نویسی است. به‌اعتقاد جیمس داستان می‌بایست درعین‌حال هم‌تصویر (Picture) باشد و هم‌فکر (idea). به‌علاوه بیش از آنکه مایهٔ خوشایندی گردد می‌باید زندگی‌را تصویر نماید. شیوهٔ نقد او در اواخر عمر چنانکه خانم وارثون خاطرنشان می کند تقریباً بیشتر مبتنی برجهات فنی شده‌بود.[۳۲] با اینهمه، مسألهٔ ارتباط بین زندگی و ادبیات بعداز هنری‌جیمس و ویلیام هاولز همچنان یك موضوع بحث عمدهٔ نقدادبی ماند و این رشته را باید در بررسی قرن بیستم دنبال کرد.

۱۴

پرتو نور درقلمرو ظلمت

نقدادبی، مادام که اصرار دارد تا هراثر برجسته یا هرنهضت نوخاسته را نیزازطریق سابقهٔ تاریخی و زمینهٔ قبلی آن توجیه کند تبیین این نکته را دشوار خواهد یافت که ادبیات روسیه چگونه‌توانست تقریباً همزمان با اروپای غربی درقرن نوزدهم وفقط بعداز یك قرن آشنایی با ادبیات اروپایی یك اوج رمانتیسم را درآثار پوشکین و یك‌قلهٔ رئالیسم را درآثارگوگول ارائه کند. در واقع بعضی منتقدان اخیر درتوجیه این «معجزه» براستعداد ونبوغ شاعران ونویسندگان این عصر تکیه دارند وبرخی دیگر وجود سنت‌های کهن شعر وقصهٔ عامیانه را درپیدایش و پرورش این‌استعداد و نبوغ قابل ملاحظه دانسته‌اند. این سنت‌های کهن در حقیقت شامل یـك سلسله قصه‌های منظوم حماسی بود که عامه آنها را داستان گـذشته (Stariny) و منتقدان غالباً آنهارا داستان (Byline) خوانده‌اند، وازقرنها پیش همواره به‌وسیلهٔخنیاگران دوره‌گرد (Skomorokhi) نظم و انشاد میشد. این خنیاگران که در دوران قبل از ظهور خاندان رمانوف، در دربار ملوك طوایف روسیه که‌گاه تعداد آنها بالغ بـر شصت‌فرمانروای محلی‌میشد،این‌گونه داستانهارامخصوصاً در اوکراین،نوگورود، و مسکو همه‌جا نقل و نشر می کردند داستانهاشان بررغم مخالفتی کـه کلیسا نسبت به‌آنها و نسبت به‌هرآنچه درنظرآن تفریح محض و لغو و باطل بود اظهارمی کرد درنزدعامه فوق‌العاده مقبول ومورد توجه بود. یك نکتهٔ جالب درباب این‌داستانها و قهرمانان‌آنها که به‌عنوان بهادر (= Bogatyr) توصیف می‌شدند شباهت پاره‌یی احوال این‌بهادران است‌باآنچه درحماسه‌های ایرانی درباب رستم ـخاصه‌قصه‌های راجع به‌هفت‌خان و قصهٔ رستم وسهراب ـ آمده است. البته ارتباط دیرینهٔایرانیان بانواحی جنوب روسیه سابقه‌یی بسیار درازدارد واحتمال دارد پیوند این‌داستانهای

قوم روس با حماسه‌های ایرانی خیلی کهنه باشد اما آنچه بیشتر احتمال می‌رود آنست که پاره‌یی اقوام مسیحی قفقاز یا ترك این حکایات ایرانی را از خیلی قدیم وارد داستانهای عامیانهٔ روس کرده باشند. درهرحال، هرچند این نفوذ ایرانی معلوم نیست به‌چه نحوی درادبیات عامیانهٔ روس وارد شده باشد، روابط بین روس و ایران، در دورهٔ اسلام درمآخذ ایرانی انعکاس بارزدارد واگرهم ریشهٔ بعضی ازین داستانهای عامیانه ایرانی است[1] مضمون آنها همواره زندگی واقعی و آرمان روسی را نشان می‌دهد وبا آنکه از قرنهای دراز قبل از عهد رومانوف‌ها وجود داشت فقط درقرن هفدهم تا نوزدهم بود که درجمع و تدوین آنها اهتمام شد. به‌علاوه، اشعارمذهبی نیز که از قدیم به‌وسیلهٔ کشیشان ارتدکس به‌وجود آمده بود و درطی آنها اساطیر دینی، و افسانه‌های انجیل و تورات و احوال قدیسان و زاهدان قدیم نقل می‌شد یك سنت روحانی و دینی را عرضه می کرد که زایران دوره‌گرد، وکسانی که می‌خواستند عامه را به‌توبه و ریاضت تشویق نمایند، آنها را در شهرها و ولایات غالباً به‌صورت دسته‌جمعی می‌خواندند والبته کلیسا نیز آنها را حمایت وتشویق می کرد. از اینها گذشته تصنیف‌های مربوط به‌اعیاد و جشنها، ترانه‌های مخصوص به‌آداب و رسوم جاری وهمچنین بازیها وتقلیدهای نمایشی که نیز به‌وسیلهٔ خنیاگران دوره‌گرد به‌اجرا درمی‌آمد قسمتی از مجموعهٔ این سنت‌های کهنه را دربر می گرفت و این سنت‌ها که قبل از تدوین‌شدن همچنان درافواه شایع و رایج بود، و درعین حال شامل ضرب‌المثلها وقصه‌های تجربه‌آموز وعبرت‌انگیز نیز می‌شد، ناچار درپیدایش و پرورش قریحهٔ شاعران و نویسندگان تأثیر قوی داشت.

البته آشنایی فرهنگ روسیه با شیوه‌های اروپایی که دراشعار پوشکین وداستانهای گوگول به‌اوج اعتلاء خویش رسید سابقهٔ طولانی ندارد وفقط از اوایل قرن هجدهم که پطر کبیر تزار روسیه (۱۶۸۹-۱۷۲۵) در دنبال مسافرتهایی که به‌اروپا کرد و زدوخوردهایی که با شارل دوازدهم پادشاه سوید انجام داد بالاخره توانست برروی روسیه «پنجره‌یی» به‌سوی اروپا بگشاید آغاز می‌شود. معهذا سعی دراینکه وجود سنت‌های کهن ادبیات عامیانه را به‌عنوان نوعی سابقهٔ اروپایی برای روسیه بشمارند البته مستلزم قبول این فرض است که روسیه از قدیم مع‌الواسطهٔ دنیای بیزانس با

سرچشمهٔ فرهنگ غربی- یونان باستانی- مربوط بوده باشد و تنها متعاقب استیلای تاتار یک چند ازین ارتباط با اروپا جدا مانده باشد و این ادعایی است که بعضی منتقدان در توجیه استمرار فرهنگ روسیه به آن متمسک هم شده‌اند[۲] اما این فرض اثباتش از لحاظ تاریخی خالی از اشکال نیست چرا که قرنها قبل از عهد تاتار، از ولادیمیر مقدس شاهزادهٔ کی‌یف روسیه که در ۹۸۸ در دنبال ازدواج با آنا دختر قیصر بیزانس به آیین مسیح گروید به عنوان خاقان یاد کرده‌اند و این نکته نشان می‌دهد که در آن بحبوحهٔ قرون وسطی تا چه حد بین روسیه و اروپا تفاوت وجود داشته است[۳] و البته قراین دیگر نیز بسیار است که این رنگ آسیایی را در فرهنگ قدیم قوم روس نشان می‌دهد. اما این نیز محقق است که هرچند «پنجره» اروپا را پطر کبیر بر روی روسیه گشود، از مدتها قبل از وی نیز توجه به تقلید از اروپا در دربار مسکو رواج یافته بود. از جمله در سال ۱۶۲۹ در عهد تزار میخائیل فئودوروویچ بندبازی فرنگی وجود داشت که به تماشائیان یاد می‌داد چگونه می‌توان با بند و طناب رقصید و هرگونه حرکات مطبوع و موزون به جای آورد. در سنه ۱۶۷۰ در دربار تزار الکسیس جشنی برپا شد و آلمانها در آنجا به شیوهٔ اروپایی زدند و رقصیدند و هنرنمایی کردند. اینهمه نشان می‌داد که دربار تزار به هرگونه هست می‌خواهد به دنیای اروپا راه پیدا کند و فقط دست پطر بود که پنجره‌یی به این دنیا گشود. به علاوه مراودهٔ با دنیای شرق و تبادل سفیران و بازرگانان بین دربار مسکو با دربار میرزایان هرات، شروانشان، مغول هند، و امیران بخارا[۴] در خاطر خاقان روس که اکنون تزار خوانده می‌شد و خود را در واقع وارث قیصرهای قدیم قسطنطنیه می‌دید این اندیشه را تلقین می‌کرد که می‌بایست خود را با اروپا، و با دولتهای مسیحی آن، بیشتر مربوط و منسوب کند.

اما پنجره‌یی که پطر کبیر گشود، مخصوصاً در دنبال مساعی یک جانشین لایق وی، کاترین دوم، نه فقط گرمای مطبوع رنسانس بلکه سپیدهٔ صبح «روشنگری» را نیز به درون دنیای سرد و تیرهٔ قلمرو تزار کشانید و ادبیات روسیه در یک محیط کلاسیک اروپایی ولادت یافت. معهذا برای گشودن این «پنجره» پطر چنان زور و فشاری به کار برد که آنچه می‌بایست چهارچوبهٔ این پنجره باشد -سنت‌های ملی- یک چند

به‌کلی زیروزبر شد. دوران پطر کبیر برای تاریخ و تمدن روسیه اهمیت بسیاردارد اما از لحاظ ادبی اهمیتش ذاتی نیست عرضی است. نه‌فقط به‌آن جهت که تأثیر آنچه درین دوره برای پیشرفت تمدن در روسیه انجام شد می‌بایست درنسل دیگر ظاهر شود بلکه مخصوصاً از آن لحاظ که درین دوره به‌اندازه‌یی همت‌ها به‌کارهای عملی مصروف بود که کسی فرصت برای توجه به‌شعر وهنر نداشت. حتی تفریح هم درین دوره تقریباً هدف و غایتی سودجویانه داشت چرا که پطر مردم را تقریباً به‌زور شلاق وادار می کرد تا درمجالس بال‌ماسکه (Bal Masqué) شرکت کنند، اما این کار را نه‌برای آن می کرد تا آنها را به‌تفریح تازه‌یی سوق دهد بلکه به‌جهت آن بودکه تا آنها را به‌آداب و رسوم اروپایی آشنا سازد. چیزی که برای پطر اهمیت داشت‌فقط این بودکه بنای حیات کشور راتازه کند وعقب‌افتادگی‌صنعتی،اقتصادی، و نظامی روسیه را جبران نماید. وی ضمن اقدامات دیگر چاپخانه‌هایی‌هم تأسیس کرد اما بیشتر آنچه درین چاپخانه‌ها طبع می‌شدکتابهای فنی یا مربوط به‌آداب‌و رسوم زندگی اروپایی بود. نه‌فقط درپیرامون وی زبان آلمانی یا هلندی بیشتر از روسی رایج‌بود بلکه در دنبال همین‌اظهار علاقهٔ وی‌به‌زبانهای‌اروپایی، زبان روسی نیز تدریجاً از لغات اروپایی پر گشت. بدینگونه، در دنبال شور و علاقه‌یی که پطر برای اروپایی کردن روسیه‌نشان‌می‌دادزبان‌تحولی یافت‌وفکر تاحدی‌ازمحدودیتهایی که‌کلیسا برآن وارد می کرد رهایی جست. ادبیات‌هم در دورهٔ وی وجود داشت اما نه‌ادبیاتی که معرف حیات مستقل و قدرت آفرینشی واقعی باشد بلکه ادبیاتی فرمایشی، تقلیدی، وعاری ازهرگونه اصالت. با اینهمه، در دورهٔ جانشینان بلافصل وی آنچه ادب ملی روسیه جدید را تصویر می کرد تا حد زیادی محصول مساعی پطر، در اروپایی کردن روسیه بود.

ازجمله لومونوسوف اولین‌شاعر ونویسندهٔ جدید روسیه‌که او را پدر ادبیات‌جدید روسیه می‌شمارند درهنگام وفات وی تقریباً چهارده‌ساله بود. میخائیل واسیلیه‌ویچ لومونوسوف (۱۷۶۵-۱۷۱۱) شاعر، منتقد، زبانشناس و عالم طبیعات بود. در آکادمی علوم به‌تدریس طبیعیات اشتغال داشت و در چهل وچهار سالگی اولین دستورزبان روسی را به‌رشتهٔ تألیف کشید. درین کتاب ستایشی که وی از زبان روسی

کرد، در آن دوره که زبان‌های اروپایی در روسیه رواج فوق‌العاده داشت خدمت بزرگی به‌این‌زبان‌بود. از جمله در طی توصیف لطف و قدرت زبان روسی لومونوسوف می‌نویسد که شارلکن امپراطور غالباً می‌گفت زبان اسپانیایی مناسب آنست که با آن انسان با خدا سخن گوید، فرانسوی برای آنکه انسان با دوستان و آلمانی برای آنکه با دشمنان سخن گوید و ایتالیایی‌هم زبانی است که انسان با آن باید با زنان صحبت بدارد. اما اگروی زبان روسی می‌دانست این راهم قطعاً برگفتهٔ خود می‌افزود که بااین زبان با تمام‌اینها می‌توان سخن‌گفت چرا که جلال و شکوه‌زبان اسپانیایی، روح و حیات زبان فرانسوی، قدرت و صلابت زبان آلمانی، و لطف و ظرافت زبان ایتالیایی را همه در آن جمع می‌یافت به‌علاوه قدرت ایجاز وجزالت بیانی‌را که ازویژگی‌های‌زبان‌یونانی‌ولاتینی‌است‌در آن‌مشاهده‌می‌کرد. لومونوسوف با این دفاع که از زبان روسی کرد وبا آنچه خود وی با مهارت و قدرت به‌این‌زبان نوشت تأثیری محسوس در تازه کردن زبان روسی کرد و بنیادی محکم برای‌ادبیات جدید روسیه نهاد. وی را با مالرب شاعر فرانسوی مقایسه کرده‌اند و او خود تا حدی تحت‌تأثیر بوالو شاعر و منتقد کلاسیك فرانسوی بود چنانکه مبادی واصول فن شعر او را درادب روسیه واردکرد ومثل او سه‌گونه سبك بیان را که شامل‌عالی، میانه، و عادی بود با انواع و فنونی که مناسب آنها بود منطبق نمود چنانکه طرز بیان کهنهٔ کلیسایی را که سلاونیك خوانده می‌شد فقط برای سبك عالی مناسب یافت و در شعر و ادب معمولی آن را کنار گذاشت.

بدینگونه لومونوسوف‌راهگشای شیوهٔ کلاسیك فرانسوی در ادبیات روسیهٔ جدید بود، و این شیوه بعد از وی مخصوصاً در دورهٔ فرمانروایی کاترین دوم (۱۷۲۹-۱۷۹۶) همچنان در روسیه دنبال شد وبه‌اوج کمال رسید. بدون شك، علاقهٔ خاصی که این ملکهٔ روسیه نسبت به‌ادب فرانسوی نشان می‌داد در رواج سبك کلاسیك فرانسوی در ادبیات این عصر یك محرك عمده بود. به‌علاوه فلسفهٔ «روشنگری» و افکار امثال مونتسکیو، ولتر، و دیدرو حتی در خود ملکه نیز تأثیری قابل ملاحظه برجای نهاد. معهذا اینکه خود وی، بررغم سعی بارزی که در آغاز حال در ترویج افکار امثال ولتر و مونتسکیو کرد چندی بعد به‌شدت با آنگونه افکار به‌مخالفت

برخاست، ظاهراً سببش آن بود که باقلب زنانهٔ خویش احساس قبل از وقوع طوفان سختی را کرده بود که درفرانسه از تأثیر این گونه افکار برخاست و در اروپا می‌رفت تا عرش خدایان را نیز جاروب کند. درواقع به‌همین‌سبب بود که بررغم آنچه در «دستور»(Nakaz) کاترین‌راجع‌به«مساوات»آمده بود، احوال رعایا (Moujiks) درعصر او چنانکه قیام پوگاچف (۱۷۷۳-۱۷۷۱) نشان داد از هردوره سخت‌تر و فلاکت بارتر بودودرحالیکه رعایا وپیشه‌وران دهات را مثل گاو وخوك می‌فروختند یك تکمهٔ لباس پوتمکین- از مقربان و محارم محبوب ملکه -به‌تنهایی معادل تمام بودجهٔ یك کشور کوچك قیمت داشت.[۵] خودکاترین ذوق و قریحهٔ ادبی داشت و چون خویشتن را بهترین مربی و رهبر ملت می‌شمرد کوشید تا در آنچه می‌نویسد نیز قوم را رهبری کند. مجله‌یی‌تأسیس کرد (۱۷۶۹) به‌نام اندکی‌ازهمه‌چیز Vsikaïa (Vsiatchina که مدیر واقعی آن خود وی بود اما درظاهر به‌نام یك منشی انتشار می‌یافت. مجله‌شامل‌مطالب انتقادی‌هم بود چنانکه ازیکسو جهالت وخرافات‌پرستی عامه را استهزاء می‌کرد وازسوی دیگر تقلیدهای فرنگی افراط‌کاران را به‌بادطعن می‌گرفت به‌علاوه نسبت به‌مسامحات دستگاههای اداری نیز گه‌گاه انتقاد می‌کرد. اما وقتی‌نیکلائی نوویکف (۱۸۱۸-۱۷۴۴) درمجلهٔ خویش انتقادهایی‌ازدستگاه‌های دولتی کردکاترین در مجلهٔ خود این انتقادها را فضولی خواند و بعدها نه‌فقط نوویکف رابه‌اتهام‌واهی به‌زندان‌افکند، بلکه یك‌همکاراو به‌نام الکساندررادیشچف (۱۸۰۲-۱۷۴۹) را نیز به‌سبب‌نشر کتابی که وی آن را فتنه‌انگیز می‌خواند به‌مرگ محکوم کرد وبه‌سیبریه تبعید نمود.

با اینهمه، کسانی که می‌توانستند آنچه را «استبدادمنور» کاترین خوانده می‌شد تحسین کنند مورد حمایت ملکه واقع می‌شدند. از آنجمله باید نام گاوریل-رمانوویچ درژاوین (۱۸۱۶-۱۷۴۳) را یاد کرد که ستایشگر ملکه بود، و به‌شعرو سبك لومونوسوف علاقهٔ بسیارمی‌ورزید. معهذا فقدان آشنایی کافی با رموز وفنون بیان، سبب می‌شد که شعر او درنظر منتقدان چندان جالب نباشد و بعدها پوشکین معروف دربارهٔ او خاطرنشان کرد که انسان وقتی اثر او را می‌خواند انگار ترجمهٔ بدی از یك متن فوق‌العاده را در دست مطالعه دارد. روی‌هم رفته اسلوب درژاوین

را منتقدان غالباً چندان مطبوع نشمرده‌اند. مخصوصاً که در آن به‌قول ادیبان ماغث و سمین‌هم هست و بین اوج و فرود تفاوت سطح‌هم بسیارست و شاعر بساکه در اثنای بیانی پرطنطنه و با شکوه گه‌گاه الفاظ پست و معانی مبتذل می آورد چنانکه درطی قصیده‌یی که خطاب به‌ملکهٔ کاترین دارد اززن خویش که در موهای سرشوهر شپش می‌جوید یاد می کند. این نکته شعر او را که غالباً در آن نظر به‌تقلید شیوهٔ لومونوسوف دارد فاقدوحدت‌اسلوب نشان می‌دهد وگه‌گاه درخواننده این‌احساس را ایجاد می کند که گوینده ذوق تهذیب یافته‌یی ندارد. معهذا درژاوین که مورد حمایت کاترین بود و درحالی که زندگی‌اداری خویش را از حرفهٔ ساده یك‌سرباز عادی شروع کرد به‌سناتوری و وزارت‌هم رسید به‌سبب قوت تخیل، ذوق طنز، و جمع بین واقع‌گرایی وبلندپروازی، شهرت وآوازهٔ بسیار یافت و بزرگترین‌شاعر روسیه درقرن هجدهم بشمار آمد.

دربین گویندگان دیگر که در همین ادوار، نفوذ ادبیات فرانسوی‌را در ادب روسی‌ارائه می کنندنام‌ایوان آندره‌ئویچ کریلوف(۱۸۴۴-۱۷۶۸) به‌سبب‌داستانهای امثال (fable = Basnia) وی‌مشهورست که هرچندقسمت عمدهٔ آنهامأخوذازلافونتن یا تقلید ازاوست، بازاحوال وآداب جامعهٔ روسی را ارائه می کند وحتی دربعضی از آنها شاعر روشنفکران عصررا به‌خاطر تقلیدی که از هرچیز فرانسوی می کنند مورد طنز و استهزاء قرار می‌دهد. گویندهٔ دیگر که در همین ردیف ذکری از نام او ضرورت دارد نیکولائی میخائیلوویچ کارامزین (۱۸۲۶-۱۷۶۶) مورخ، شاعر و نویسندهٔ حساس و رمانتیك‌مآب روسی است که یادآور شاتوبریان است و درواقع بیشتر تأثیر ونفوذ ژان‌ژاك‌روسو را نشان می‌دهد. معهذاآنچه درباب تاریخ‌دولت‌روس نوشت برخلاف اشعار غرب‌گرایانه‌اش حاکی از علاقه به‌گذشته‌های روس بود، چنانکه حتی بر پطرکبیر اعتراض می کرد که چرا روسیه را از راه دیرینهٔ اجدادی خویش منحرف کرد. شاعر و نویسندهٔ دیگری که درین‌دوره مخصوصاً نقش جالبی درانتقال به‌دوران رمانتیسم انجام داد، واسیلی‌آندریه‌ویچ ژوکوفسکی (۱۷۸۳-۱۸۵۲) بودکه مخصوصاً به‌سبب ترجمه‌هایی که از اشعار انگلیسی و آلمانی کرد راهگشای رمانتیسم شدو دربین آثار او چیزی که ذکر آن مخصوصاً دراینجاضرورت دارد ترجمهٔ روسی داستان رستم و سهراب است که وی آن را از روی ترجمهٔ

معروف آلمانی فریدریش روکرت پرداخت و با آنکه از متن دور افتاد یك ویژگی رمانتیسم را که گرایش به‌مضمونهای شرقی است در ادبیات رمانتیك روسیه ارائه کرد. اینجا از یك نویسنده و شاعر دیگر به‌نام الکساندر سرگیه‌ویچ گریبایدوف (۱۸۲۹-۱۷۹۵) که دیپلومات نیز بود باید یاد کرد. وی نه‌فقط در نمایشنامهٔ رمانتیك خویش موسوم به یکشب گرجستان با دنیای رمانتیك شرق ارتباط دارد بلکه در فرجام تراژیك زندگی خویش ـ که در طهران عهد فتحعلیشاه در یك بلوای عام کشته شد ـ نیز به‌نحوی با دنیای شرق مربوطست. شهرت وی مخصوصاً به‌خاطر یك کمدی معروف اوست به‌نام «بلای هوش» (Goré ot uma) که از حیث دقت در تصویر احوال جامعهٔ عصر اثری کم‌نظیر بشمار می‌آید.

در واقع ادبیات رمانتیك روسیه هم مثل ادبیات کلاسیك آن تا حد زیادی از ادبیات اروپایی ـ آلمانی، ایتالیایی، انگلیسی، و فرانسوی ـ متأثر بود نهایت آنکه در احوال پیشروان رمانتیسم روسیه لرد بایرون (۱۸۲۴-۱۷۸۸) و ادبیات انگلیسی[۶] مخصوصاً تأثیر بارزی داشت و بدینگونه روسیهٔ جدید در آغاز قرن نوزدهم نیز همچنان از پنجره‌یی که پطر کبیر به‌سوی اروپا گشود به‌دنیای ادبیات و فرهنگ عصر می‌نگریست. اما اروپایی‌شدن روسیه که پطر کبیر و کاترین دوم با شوق و علاقهٔ بسیار آن را هدف اصلی فعالیت خویش کرده بودند در طریق تحقق قطعی خویش مانع عمده‌یی که برسر راه داشت عبارت بود از نظام بردگی در بین رعایا و فطرت استبدادی در بین تزارها. به‌علاوه حالت تسلیم و انقیاد مخصوص به‌قوم روس که خود تا حدی مولود عادت قوم به‌بردگی دیرینه بود نیز از عواملی بود که تحقق‌یافتن این مقصود را دشوار می‌کرد. این حالت تسلیم و انقیاد را بعضی منتقدان از ویژگی‌های قوم روس شمرده‌اند و حتی توسعهٔ نیهلیسم را در نزد آنها با گرایش به‌فنا (Nirvana) در نزد هندوان قابل مقایسه یافته‌اند. بدون شك حس همدردی و همدلی نسبت به‌مصایب بشری در نزد قومی که از دیرباز به‌ضرب شلاق شکنجه (knout) عادت به‌تسلیم یافته بود طبیعی است و اینکه در یك داستان نیکلایی گوگول منظره‌یی از تبعیدشدگان تصویر می‌شود که در این راه بی‌بازگشت آکنده از مصائب و آلام همه‌جا مردم با آنها همدردی می‌کنند، به‌آنها توشهٔ راه، هدایا و دلداریها می‌دهند ولیکن هیچگونه خشم و نارضایی

نسبت به‌این سرنوشت نشان نمی‌دهند معلوم می کند که این حالت تسلیم و انقیادتا چه حد درنزد قوم به‌نوعی طبیعت ثانوی تبدیل شده است و جزو طبع ونهاد قوم گشته.[۷] معهذا نظام‌بردگی که درعصر پطر و کاترین‌طبقهٔ روستائیان را درشمار احشام و مواشی ملاکان در آورده بود، برخلاف مشهور دربین قوم سابقهٔ زیاد نداشت و می‌گویند اولین بار یك تزار غاصب به‌نام بوریس گودونف برای آنکه نگذارد روستائیان از خاك روسیه به‌سرزمینهای دور و نزدیك هجرت گزینند در ۱۵۹۷ به‌موجب فرمانی آنها را به‌زمین ملاکان وابسته کرد وبعدها تزارها، چنان دست‌ملاکان را درنفوس و اموال آنها مطلق کردندکه رعایا حتی ازحق تظلم مستقیم به‌تزارهم محروم شدند. وقتی‌درسال ۱۸۵۷ به‌موجب تخمین آماری دربین ۶۱ ملیون نفوس روسیه نزدیك پنجاه ملیون آن از رعایای برده بودند پیداست که استبداد تزارها و جهالت عامه در توسعهٔ این نظام‌منفور تا چه اندازه می بایست از استعداد روحی‌قوم استفاده کرده باشد.

درحقیقت پطر و کاترین‌هم دراروپایی کردن روسیه نظرشان‌آن بودکه دولت خود را درردیف دولتهای بزرگ‌اروپایی درآورند ورنه عدالت و آزادی‌ومساوات را، در همان حداقل‌هم که دراروپای‌آن زمان وجود داشت، بهیچ‌وجه حاضرنبودند به‌روسیه اعطا کنند. حتی اقدام‌کاترین‌درتشکیل‌هیئتی مرکب‌از پانصدوشصت‌وچهار تن نمایندگان تمام طبقات مختلف روسیه به‌استثنای کشیشان و رعایای برده، جهت تهیه و تدوین قانونی عادلانه برای آن‌کشور که درطی دوسال نزدیك دویست‌جلسهٔ بحث و مشورت‌هم تشکیل داد چنانکه ناظران اروپایی خاطرنشان می کردند یك اقدام تقلیدی و تبلیغاتی بی‌بنیاد بیش نبود و آن مجمع‌هم در نظر آگاهان عصر به‌یك مجلس تقلید وشوخی بیشترشباهت داشت. خودکاترین‌هم بررغم مقدمهٔ عوام‌پسندی که بر«دستور» (Nakaz) مربوط به‌این‌مجمع نوشت دردل هرگز قصداجراء و انشاء آنگونه اصلاحات را نداشت و شورش پوگاچف (۱۷۷۳-۱۷۷۱) فقط بهانه‌یی بودکه وی برای‌اظهار انصراف از آن‌مقاصد خود را بدان فریب داد. نوادهٔ او الکساندر اول (۱۸۲۵-۱۸۰۱) هم‌که بعد ازکشته‌شدن پدر خویش پاول اول (۱۸۰۱-۱۷۹۶) برمسندتزاری تکیه زدمثل کاترین یك چندتظاهری به‌اجرای‌بعضی اصلاحات و تمایلی به‌حمایت از آزادی ابرازکرد لیکن در پایان حمله ناپلئون به-

روسیه ومخصوصاً تحت تأثیر عوامل استبدادی- از جمله تلقینات آراکچف وزیر جنگ خویش، و مترینخ صدراعظم اتریش-به‌سیاست خشن عهدکاترین بازگشت.

اما حالت تسلیم وانقیاد رایج دربین‌قوم روس،درعین حال‌نوعی بی‌تحرکی و تذبذب در آنها به‌وجودآورده بودکه قوم را به‌هنگام عمل از هرگونه اقدام‌قاطع بازمی‌داشت و این همان حالت است که ایوان الکساندروویچ گنچارف (۱۸۱۲-۱۸۹۱)داستان‌نویس معروف درسیمای‌یک‌قهرمان‌خویش به‌نام اوبلوموف oblomov تصویرکرده است. این اوبلوموف دلش می‌خواهد دست به‌اقدام و عمل بزند اما نوعی بیحسی و بیحالی او را ازهرکار بازمی‌دارد و وا می‌دارد تمام روز رابنشیند و دربارۀ آنچه خواهدکرد خیالبافی کند، خصلت و سرشت اوبلوموف را منتقدان خصلت و سرشت قوم روس شناختند. دوبرولیوبوف (۱۸۶۱-۱۸۳۶) منتقد جوان نوشت که «در وجود هریك ازما چیزی از اوبلوموف هست» و منتقدی دیگر به‌نام پیسارف(۱۸۶۸-۱۸۴۰) خاطرنشان کرد که آیین‌اوبلوموف بیماریی است که طبیعت قوم اسلاو و زندگی‌جامعۀ روسی آن را پرورش می‌دهد. در واقع چیزی‌ازبیحسی و بیحالی اوحتی درقهرمانان‌پرشور داستانهای‌تورگنیف-مثل اینسارف وبازارف- که درست وقتی اقدام و عمل آنها ضرورت قطعی دارد مثل اشباح به‌تاریکی‌ها-ی گور می‌گریزند-نیز هست و طرفه آنست که گنچارف خود نیز تورگنیف را متهم به‌انتحال بعضی نکات ازیك اثردیگرخویش به‌نام ورطه (obryv) هم کرده است. در هرحال این بیحالی اوبلوموف از اسبابی بود که حالت تسلیم و انقیاد را در قوم روس، در مقابله با استبداد تزار وتعصبات کلیسای ارتدکس، به‌صورت یك طبیعت ثانوی درآورد.

با اینهمه بررغم تمایلات ارتجاعی محافل نزدیك تزار، گرایش به‌فرهنگ اروپا به‌عنوان یك‌مسألۀ مربوط به‌حیثیت ملی، همچنان در روسیه وحتی درمحافل‌وابسته به‌طبقات‌حاکمه توسعه یافت. تزارالکساندراول که به‌علت«تلون مزاج» بین‌تمایلات ارتجاعی و گرایش‌های مترقی نوسان داشت در دنبال اتحاد مقدس و کنگرۀ وین (۱۸۱۵) تعدادی از صاحب منصبانش را با سپاه اشغالگر متحدین در فرانسه باقی گذاشت امادرهنگام‌بازگشت‌این «افسران»خویش که درفرانسه باافکار آزادیخواهانه

و با آثار روشنگران ضد استبداد آشنایی پیدا کـرده بودند با توطئه‌های مخفی و دسته‌بندیهای آنها در داخل قشون مواجه گشت و تعدادی از اینها که با کمك سربازان خویش درصدد تغییر اوضاع بر آمدند در ماه دسامبر که مقارن وفات الکساندر اول و جلوس برادرش نیکلای اول بود برای برهم‌زدن اساس استبداد طرحی عجولانه ریختند که درنگرفت و این شورشگران ماه دسامبر (Decabrists) به‌امـر نیکلای اول (۱۸۵۵-۱۸۲۵) بـا قساوت و خشونت تمام قلع و قمع شدند. اما بررغم تضییقات شدیدی که درپی این احوال نسبت به‌افکار آزادیخواهانه و نشر و توسعهٔ اینگـونه تمایلات در دوران نیکلا اعمال می‌شد شور وهیجان آزادی‌طلبی در بین روشنفکران توسعه یافت وشکست دکابریست‌ها فقط نشان‌داد که جهت نیل به‌مقصود می‌بایست تشکیلات و تبلیغات قوی داشت و ازین روست که در داستانهای روسی غالباً دانشجویان آرمانپرست و پرتکاپوی جوان درحالی تصویر می‌شوند که شب تا صبح در بین دود سیگار و نشئهٔ مشروب به‌بحث و مجادله درمسایل مـربوط به‌فلسفه وسیاست اشتغال دارند. تأثیر فلسفهٔ هگل، مخصوصاً تفسیر انقلابی وچپ‌گرای آن، ازعوامل عمده‌یی بود که مشوق جوانان به‌این‌گونه مباحث می‌شد امادرمقابل راه‌حل کسانی که درین ایام‌از ضرورت گرایش‌مطلق و بی‌قیدوبند به‌فرهنگ‌اروپایی دم می‌زدند تمایلات‌مذهبی و ملی اسلاوپرستان (Slovophiles) علاقه به‌حفظ سنت‌های قومی داشت. این دسته درعین‌آنکه طالب اصلاحات اداری و حتی‌هواخواه الغاء بردگی‌رعایا بودند می‌خواستند که هرگونه اصلاح درچهارچوبهٔ اقتضای‌روح و سرشت قوم‌اسلاو، و دورازفکر تقلید غربیان باشد. معهذا درپایان جنگهای کریمه (۱۸۵۶-۱۸۵۴) که حاصل آن ورشکستگی عظیم دستگاه استبداد را نشان داد و خود نیکلاهم دراثر تألم‌از ناکامی‌های ناشی از آن وفات‌یافت (۱۸۵۵)، نه‌فقط کسانی که هواخواه غرب‌گرایی بودند، برشدت مبارزه با دستگاه استبداد افزودند بلکه اسلاوپرستان‌هم ازین‌شکستها به‌شدت‌ناراضی‌شدند وحتی یك تن‌از رهبران‌آندسته، به‌نام الکسیس‌خومیاکف (۱۸۶۰-۱۸۰۴) برای رهایی از عـواقب و دشواریهای این ماجرا توصیه کرد که روسیه باید اصلاحات دروغین پطرکبیر را کنار بگذارد، به‌رسوم دیرینهٔ قوم اسلاو بـرگردد، بردگی را لغو و عدالت واقعی را اجرا کند. اما تضییقات تزار بر اسلاوپرستان‌هم نمی‌توانست ابقاء کند و به‌همین سبب‌نشریات

آنها نیز درین احوال مثل نشریات غرب‌گرایان توقیف و تعطیل شد. اما الغاء بردگی و اصلاح اداری که به‌وسیلهٔ تزار الکساندر دوم (۱۸۸۱-۱۸۵۵) انجام شد آن‌اندازه عمیق نبود که احوال و اوضاع نامطلوب را به‌درستی سامان بخشد و به‌همین سبب اواخر سلطنت او با تشدید فعالیت نهیلیست‌ها و تروریست‌ها مقارن گشت. فرمانروایی الکساندر سوم (۱۸۹۴-۱۸۸۱) هم‌فقط سعی مستمری بود در نفی و استرداد آزادیهایی که الکساندر دوم اعطا کرده‌بود و حاصل آن‌هم افزودن نارضایی‌های عامه شد که کفارهٔ آن را پسر و جانشین وی نیکلای دوم (۱۹۱۷-۱۸۹۴) آخرین تزار روسیه پرداخت.

درتمام برخوردهایی که بین استبداد تزار و طبقات مخالف روی داد ادبیات، مخصوصاً داستان‌نویسی و نمایشنامه، نقش قابل ملاحظه‌یی درهدایت و توجیه افکار داشت. خاصه که داستان‌نویسی روس ازهمان آغاز پیدایش خویش به‌وسیلهٔ گوگول که نویسندهٔ مهمترین کمدی روس نیز بود، درمسیر واقع‌گرایی افتاد. با اینهمه ادبیات روسیه، درهیچ زمینه، به‌قدر داستان‌نویسی توفیق نیافت. درفاصلهٔ چهل سالی که پایان آن حدود ۱۸۸۰ بود داستان‌نویسان روس آثاری به‌وجود آوردند که درتمام اروپا همچون شاهکار داستان‌نویسی تلقی شد. درست است که اهمیت داستان‌نویسی روس بیشتر به‌خاطر نیروی تصویر وژرف‌نگری دراحساسات انسانی است تا به‌سبب قدرت در ترکیب و مهارت درابداع[۸]، اما واقع‌گرایی خاصی که درین آثار هست آنها را به‌پایهٔ شاهکارهای واقعی می‌رساند. این ذوق واقع‌گرایی که یک ویژگی عمدهٔ داستان‌نویسی روس محسوب می‌شود حتی اگر آنگونه که بعضی منتقدان غیرروسی گفته‌اند فاقد ذوق و سبک هم باشد باز به‌خاطر آنکه داستان‌نویسان روس شیوهٔ واقع‌گرایی خود را درتوصیف احوال نفسانی نیز مثل تصویر دنیای خارج باصراحت و صداقت به‌کار بسته‌اند، کار آنها در زمینهٔ داستان‌نویسی توفیقی قابل ملاحظه خواهد بود.[۹] درزمینهٔ نمایشنامه‌نویسی، هرچند نویسندگان روسیه شاهکارهایی چند به‌وجود آورده‌اند اما این آثار البته به‌اندازهٔ داستان‌های نویسندگان روسی درادبیات اروپایی تأثیر برجای ننهاده‌است. معهذا، علاوه بر بازرس اثر گوگول، وبلای هوش اثر گریبایدوف تعدادی از آثار استروفسکی وچخوف را می‌توان درشمار آثار ارزندهٔ قرن نوزدهم

در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی تلقی کرد. الکساندر استروفسکی (۱۸۸۶-۱۸۳۳) هرچند درتصویر «تیپ» (types) های گونه‌گون قدرت خاصی نشان می‌دهد باز در ابداع آنچه عقده وگره (Plots) خوانده می‌شود مهارت چندانی ابراز نمی کند. معهذا در توصیف بازرگانان مسکو- دنیایی دربسته، عقب‌افتاده، وبیخبرکه جز به‌پول به‌هیچ‌چیز دیگر نمی‌اندیشد- استروفسکی آداب و اخلاقی کاملا روسی را با زبان و بیانی ساده اما دلپسند عرضه می کند. اما آنتون‌چخوف (۱۹۰۴-۱۸۶۰) که از داستان‌پردازی به‌نمایشنامه‌نویسی روی می آورد، در نمایشنامه‌هم مثل داستان به‌گرفتاریهای زندگی روزانه و فاجعه‌های مسخره آمیزی که در آن‌ها هست توجه می‌کند. درقسمت عمدهٔ این آثار جنبش وزندگی زیادی به‌چشم نمی‌خورد، واشخاص واقعه‌هم غالباً تودار، ساکت، وکم‌حرکت هستند معهذا واقع گرایی و طنزعمیقی که در آنهاگه‌گاه هست ازنمایشنامه‌های چخوف آثاری به‌وجود می آوردکه انسان را به‌تفکر وامی‌دارد و همین نکته است که نمایشنامه‌های وی- و همچنین قسمتی از آثار استروفسکی- را از عوامل عمده در توجیه و هدایت افکار عامه در اواخرقرن نوزدهم جلوه می‌دهد.

ویژگی برجستهٔ داستان‌نویسی‌روسیه، البته واقع گرایی آنست‌امادرعین‌حال‌علاقه‌یی که‌این نویسندگان به‌تعهدهاومسؤولیت‌های اجتماعی‌نشان‌می‌دهند شیوهٔ کارشان راتا حدی نیز به‌طبیعت‌گرایی و اسلوب امیل زولا نزدیك می کند.[۱۰] معهذا چیزیکه نیکلای واسلیه‌ویچ گوگول (۱۸۵۲-۱۸۰۵) را پیشرو تمام داستان‌نویسان روس می کند واقع‌گرایی او درشناخت زندگی و حس همدردی اوست نسبت به‌طبقات ساده وفقیر. این نیزچیزیست که درداستان «شنل» او به‌حدکمال جلوه دارد، ووقتی یك‌نویسندهٔ معروف‌می گویدکه تمام داستان‌نویسی روس از زیرشنل گوگول بیرون آمده است[۱۱] در واقع نظر به‌همین ویژگی‌ها دارد چرا که نویسندگان بعد از وی دیگر آن ظرافت وخوش‌طبعی را که‌گوگول درآثار خویش، از جمله درنفوس‌مرده (Mertvuiya Dushi)، ارائه می کند در دسترس تقلید نیافته‌اند. به‌علاوه این نکته که نویسندگان و حتی منتقدان روس به‌مسألهٔ «عقده» و برخورد «حوادث» در نسج داستان اهمیت چندانی نداده‌اند و بیشتر به‌آنچه مربوط به‌عوالم و احوال نفسانی

است نظر داشته‌اند بی‌شك از نفوذ شیوه و سبك گوگول ناشی است که نه‌تنها در آثار کسانی که بعداز وی آمدند تأثیر داشت بلکه حتی درآثار معاصرانش‌هم تأثیر وی قابل ملاحظه بوده است.[۱۲] با آنکه نفوس مردهٔ وی ناتمام ماند وگوگول‌تحت تأثیر بعضی تلقینات و تمایلات مذهبی که سالهای آخر عمر او را در سکوت و مالیخولیا به‌پایان آورد، به‌جای اتمام آن دست به‌نشر کتابی زدکه دوستانش از جمله بلینسکی از آن رنجیدندووی رامتهم کردند که «به‌خاطرارباب‌قدرت،مسیحیت را قلب وتحریف‌کرده است»[۱۳] نفوس مرده‌همچنان شاهکار داستان‌نویسی درشمار ماند و درعین آنکه مضحك‌ترین و طنزآمیزترین تصویر را از زندگی روسیه عهد تزارها ارائه‌کرد، نویسنده درآن‌کتاب سرحلقهٔ آنگونه نویسندگان باقی ماند که هرچند به‌شدت نسبت به‌روسیه و زندگی آکنده از فجایع ومظالم‌آن اظهار نفرت می‌کنند همچنان آن را از دل و جان می‌پرستند.

دربین نویسندگان دیگرکه نیز معرف همین طرز تلقی بشمارند، گنچارف- تورگنیف و داستایوسکی بیشتر در خور ذکرند. ایوان الکساندروویچ گنچارف (۱۸۹۱-۱۸۱۲) آفرینندهٔ اوبلوموف، در واقع این قهرمان منفور اما ترحم‌انگیز را ازروی‌تناقض درونی خویش ساخت وبه‌حقیقت‌همین تناقض درونی بودکه خود اورا بین عقاید غرب‌گرایان‌واسلاوپرستان یك‌چند درحال تردید وتأمل نگهداشت. چنانکه رقیب او، ایوان‌تورگنیف (۱۸۸۳-۱۸۱۸) هم که روسیه را از سی‌وهفت- سالگی ترك‌کرد و تا پایان عمر درخارج ماند، «تیپ» نیهلیست را به‌وجود آورد و درعین‌آنکه عشق‌به‌میهن ازتمام‌آثارش پیداست آنچه را درروسیه روی می‌دهدفقط ازورای‌پرده‌یی ازنومیدی، بدبینی، وناروائی‌تصویرمی کند. قهرمانان‌وی غالباً پر- شور،امامتلون وبی‌ثباتند وبررغم آرمانهای عالی‌چیزی که درآنها نیست‌اراده‌است- درست مثل اوبلوف. فدورمیخائیلویچ داستایوسکی (۱۸۸۱-۱۸۲۱) که به‌عنوان یك شورشگر، محکوم به‌اعدام وسپس‌تبعید به‌سیبریه شد درمیان مردم رشد وکمال یافت و مردم راهم بیشتر از دیگران می‌شناخت و بیشتر دوست می‌داشت. اینکه خود وی می‌گوید «ما همه از زیر شنل‌گوگول بیرون آمده‌ایم» پیوند او را نه‌فقط با واقع‌گرایی گوگول بلکه با همدردی او نسبت به‌طبقات ساده ومحروم نشان می‌دهد ودر عین‌حال او را نیز درسلسلهٔ آنگونه نویسندگان قرار می‌دهدکه روسیهٔ

تزاری را از جان و دل می‌پرستند و درهمان حال به‌سبب آنچه در آن هست از آن به‌شدت نفرت دارند. در واقع شباهت و قرابت معنوی بین داستایوسکی و گوگول به‌قدری است که داستایوسکی را ادامه دهندهٔ حقیقی رسم و راه گوگول می‌شمرند وبعضی منتقدان می‌گویند هرگاه‌گوگول دست ازکار نویسندگی نکشیده بود و رسم و راه پیشین خود را ادامه داده بود ممکن بود یك داستایوسکی بشود.[۱۴] عبث نیست که وقتی اولین آثار او انتشار یافت بلینسکی منتقد معروف اعلام کردکه گوگول تازه‌یی به‌دنیا آمده است و خوانندگان بیچارگان (۱۸۴۵) آن راتصویر دیگری از شنل‌گوگول شمردند. یك مزیت عمدهٔ داستایوسکی البته قدرت او درتصویر«تیپ»های متنوع و مهارتش درتحلیل تناقضات احوال نفسانی انسانها، مخصوصاً اشخاص نامتعادل، متلون، گنهکار، یا مورد تعدیست و آنچه وی در توصیف ورطه‌های نفسانی، دلنگرانیها، و ندامتهای وجدانی عرضه می کند به‌قدری عمیق و دقیق است که به‌آسانی می‌تواند عذرخواه‌نقص‌های فنی داستانها، ضعف تألیف وقایع، و فقدان قدرت هنری در آثار وی باشد. بدینگونه،داستانهای وی معرف اوج قدرت داستان‌نویسی روس است و با اینهمه، عظیم‌ترین داستان روس بلکه عظیم‌ترین‌رمان‌قرن،داستان جنگ و صلح‌اثرلوتولستوی (۱۹۱۰-۱۸۲۸) نویسنده ومتفکراخلاقی واجتماعی روس بودکه تصنیف‌آن یك حادثهٔ بزرگ ادبی جهان به‌شمار آمد. این کتاب شاید اولین و تنها داستانی باشد که حوادث را دردو مسیر -شخصی وتاریخی- باقدرت‌نقل می کندوخواننده‌می‌تواند هردورشته حوادث را با هم دنبال نماید. در قبال وسعت و عظمت این داستان، آثار نویسندگان دیگر و حتی سایر آثار لوتولستوی جلوه‌یی ندارد.

برخلاف داستان‌نویسی که در آن، ادبیات روسیه- در حالیکه هنوز دو دهه از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم‌باقی بود-به‌اوج عظمت رسید شعر روسی‌درنیمهٔ اول قرن‌نوزدهم و در حالیکه هنوز دو دهه از نیمهٔ اول آن باقی مانده بود دوران طلایی خود را پشت‌سر می گذاشت. اما این دوران طلایی شعر روسیه که در واقع سی‌سالهٔ اول قرن نوزدهم را در برمی گیرد لامحاله از لحاظ اسلوب زبان و شیوهٔ بیان تا حد زیادی تحت تأثیر یك محفل ادبی به‌نام Arzamas بودکه در بین اعضاء آن‌کسانی

چون واسیلی ژوکوفسکی (۱۷۸۳–۱۸۵۲)، کنستانتین نیکلایه‌ویچ باتـوشکوف (۱۷۸۷–۱۸۵۵) و الکساندرسر گیئه‌ویچ پوشکین (۱۷۹۹–۱۸۳۷) بودند. اشتغال عمدهٔ اعضاء این محفل عبارت بود از تقلید طنز آمیز ازسبك و شیوهٔ محافظه کاران که به‌رهبری الکساندر شیشکوف (۱۷۵۴–۱۸۴۱) می کـوشیدند تا شعر روسی را از زبان ساده اما آمیخته به‌لغات اروپایی که مخصوصاً به‌وسیلهٔ کارامزین تـرویج شده بود برهانند و آن را به قول خود از آفت آلودگی و از خطر اینکه صبغهٔ ملی خود را به کلی از دست بدهد نجات بخشند. شیشکوف در ۱۸۰۳ رساله‌یی در باب سبك قدیم وجدید نوشت و با تأکید درضرورت پیروی از سبك قدیم طرز بیانی را برای شعر پیشنهاد کرد که فهم آن برای عامهٔ مردم غیرممکن بود. جدال بین‌پیروان سبك قدیم و سبك جدید که دراوایل قرن نوزدهم به‌اوج شدت رسید حتی کریلوف را هم واداشت که شیوهٔ کهنه‌گرایان را در طی بعضی داستانهای امثال خویش به‌باد تمسخر بگیرد. هواخواهان سبك جدید، در مقابـل زبان کهنه و سبك مصنـوع پیروان شیشکوف، اززبان ساده‌یی که کارامزین به کار بسته بود هواداری می کردند. در واقع نیکولائی کارامزین (۱۷۶۶–۱۸۲۶) هرچند خود شاعـر برجسته‌یی نبود به‌خاطر جهدی که در تهذیب واصلاح زبان شعر به‌خرج داد ونیزبه‌خاطر آنکه شعر را از مضامین کلی وعمومی به‌مضامین فردی وشخصی سوق داد در تاریخ ادب و مخصوصاً در نقد ادبی روسیه اهمیت دارد. در هرصورت در دورهٔ طلائی شعر روسیه، هرچند ژوکوفسکی، وباتوشکوف نیزهردو شاعران‌بالنسبه مهم به‌شمارند اهمیت آنها مخصوصاً ازین روست که همراه یا در واقع راه‌گشای پـوشکین بوده‌اند.

اما الکساندرسر گیه‌ویچ پوشکین (۱۷۹۹–۱۸۳۷) در حقیقت نه فقط بـزرگتـرین شاعر روسیه به‌شمارست بلکه وی را گه گاه یك‌تن از چهار یا پنج شاعر بـزرگ نام‌آوری می‌شمارند که بعد از دانته درتمام اروپا ظهور کرده‌اند[15]. با آنکه شعر و حتی زندگی او معرف یك روح رمانتیك لردبایرونی است، روح واقعی اسلاوهیچ جا بهتر از شعر این روس افریقایی‌نژاد مجال تجلی نیافته است. خود او به‌این روح اسلاو، و به‌تاریخ گذشتهٔ قوم خویش پای‌بندی و علاقهٔ بسیار نشان می‌دهد.

در سال ۱۸۳۶ خطاب به‌چائادائف، که می‌خواست در روسیه همه‌چیز غربی شود، می‌نویسد که من در دنیا در مقابل هیچ‌چیز حاضر نیستم وطن خود را عوض کنم یا تاریخ دیگری جز تاریخ نیاکان خود داشته باشم. روح رمانتیك او از بایرون بیشتر میراث می‌برد تا از روسو، معهذا در منظومهٔ معروف لولیان (Tsygany) وی یک قهرمان سرکش و رمیدهٔ بایرونی را تصویر می کند که مثل روسو، عرصهٔ جامعه را برای احساسات سرکش خویش تنگ می‌یابد و درعین‌حال شور و هیجان حسادت آمیز اتللوئی او که خون افریقایی خود وی و پایان فاجعه آمیز حیاتی را که به خاطرزنش دریك دوئل خاتمه یافت هم انعکاس دیگر آنست منعکس می کند ـ مانع می شود که این قهرمان رمانتیك جامعه گریز او آزادی بی‌قیدوبند زندگی لولیان را نیز تحمل کند. آیا این قهرمان گریزان ازشهر که درمیان لولیان هم بیگانه می‌ماند تصویری ازخوداونیست؟ گرایش به‌شرق که در منظومهٔ فوارهٔ باغچه‌سرای (Fontan Bakhchisarayskiy) او جلوه دارد نیز جلوه‌یی از همین روح لولی و بایرونی است که نیز مثل بایرون از دنیای تمدن به‌جاذبه‌های شرق، جاذبهٔ ترکی و یونانی روی می آورد. با آنکه حتی دو شاهکار عمدهٔ او ـ روسلان و لودمیلا Ruslan i lyudmila، و اوگنی اونه‌گین (Evgeny Onegin) -- نیز ازتأثیر اروپایی و مخصوصاً نفوذبایرونی برکنارنیست جنبهٔ شخصی که در شعر وی هست رؤیاهای رمانتیك اورا اصالت خاص می بخشد. این جنبهٔ شخصی در نزد میخائیل یوره‌ویچ لرمونتوف (۱۸۴۱ - ۱۸۱۴) دوست و مرثیه‌پرداز همسر نوشت او نیزچنان مشهودست که هم در داستان «قهرمان عصرما» و هم در منظومهٔ ابلیس وی نیز منتقدان تصویری از خود او نشان داده‌اند. درد و اندوه قطعهٔ معروف نی‌زن او که در منظومهٔ «ابلیس» و داستان نو‌اهب رنگ‌شرقی پیدا می کند این جنبهٔ شخصی را در هنر رمانتیك او جلوهٔ مخصوصی می‌دهد.[16]

این تکیه برجنبهٔ شخصی، رمانتیك‌های «عصر طلایی» روسیه را درمورد ارزش شعر به‌چیزی نزدیك به مفهوم «هنرمحض» می‌خواند. پوشکین با آنکه در اوایل حال بعضی اشعار آزادی‌خواهانه هم سرود، ولی هرگز در شعر به‌چشم یك سلاح نبرد نمی‌نگریست. در نظر وی شعر می‌بایست همواره خود را از کشاکش‌های روزانه بالاتر بگیرد و روح خواننده را با زیبایی عاری از شائبهٔ خویش مفتون سازد. به ـ

عقیدهٔ پوشکین شاعر نوعی کاهن است و البته وظیفه‌اش هم آن نیست که جاروب بردارد و راه معبد را پاك کند، بلکه می‌بایست مثل یك پیغمبر در بیابان ـ ودور از آلودگی‌های شهر وجامعه ـ با فرشتهٔ الهام خویش دیدار کند. وقتی شاعرمأموریت خویش را در مورد خلق زیبایی انجام داد دیگر برای او چه اهمیت دارد که تودهٔ عوام (Plebe) دربارهٔ او چه قضاوت می‌کند؟ البته مراد از تودهٔ عوام در نظر او نه‌عامهٔ خلق است که برای دریافت زیبایی غریزهٔ واقعی دارد بلکه مقصود آنگونه مردم بیذوق‌ومبتذل وخشن‌است که به‌قول پوشکین یك‌دیگ سفالین را برتندیسه‌یی مرمرین ترجیح می‌دهند چرا که در دیگ می‌توانند آبگوشت محقر خود را گرم کنند.[۱۷] معهذا همین تودهٔ عوام بیذوق و خشن، هم از پوشکین انتقام تحقیری را که شاعر در حق آنها کرد کشیدند هم از لرمونتوف، و هردو را در فاصله‌سه‌چهار سال در جنگ تن به‌تن (Duel) به‌قتل آوردند. اما شعری هم که نمی‌توانست‌خود را از زندگی و جامعه کنار بکشد و مخصوصاًدر نیمهٔ دوم این قرن صدای خود را برآورد از جانب این‌جماعت خشن ومبتذل صدای تحسین نشنید چرا که اینها از مسؤولیت‌نیز مثل‌هنرفراری بودند.

در واقع یك ویژگی ادبیات روسیه در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم مشاجره‌یی‌بود که بین طرفداران هنرمحض و هواخواهان هنر متعهد در گرفت. در حالیکه آفا - نازی‌فت (۱۸۹۲ - ۱۸۲۰) که شاعر عشق و طبیعت بود و حتی تحت تأثیر فلسفهٔ شوپنهاور علاقه به نوعی فلسفهٔ بدبینی داشت می‌کوشید نشان دهد که هدف شعر باید خودشعرباشد، نیکلائی نکراسوف (۱۸۷۸ - ۱۸۲۱)کوشید تا شعرراوسیله‌یی کند برای نشر عقاید اجتماعی. البته شاید اشتمال برتصویر «رنج مردم»، کلام او را در نظر بعضی ادیبان بیشتر معرف طرز تفکر شخصی او نشان دهد تا یك فکر سنجیدهٔفلسفی، لیکن به‌هرحال آنچه «نقد مترقی» خوانده میشددرین عصر درمسیری راه می‌پیمود که ناچارطرز تلقی وی را نشر وتأیید می‌کرد. این نقدمترقی‌مخصوصاً به وسیلهٔ بلینسکی در ادبیات روسیه جای خود را باز کرد و بعدها کسانی چون چرنیشفسکی، دو برولیوبوف، و پیسارف آن را دنبال کردند.

دیسیاریون گریگوریه‌ویچ بلینسکی (۱۸۴۸ - ۱۸۱۱) در حقیقت بلندآوازه‌ترین

منتقد در ادب روسیه است و از بسیاری جهات او را در ردیف سنت‌بو و منتقد معروف فرانسوی شمرده‌اند. بلینسکی در خانوادهٔ یك طبیب ولایتی به‌دنیا آمد و در دانشگاه مسکو به‌تحصیل ادبیات پرداخت. اما به‌سبب نوشتن نمایشنامه‌یی که در آن به‌دستگاه حاکمه تاخته بود از دانشگاه اخراج گشت و ناچار شد با مشقت و از طریق تدریس خصوصی و تحریر مقالات برای جراید به تأمین معاش پردازد. اولین مقالهٔ مهم انتقادهای خود را که رؤیاهای ادبی عنوان داشت در بیست‌وسه‌سالگی نشر کرد. یك چند در مجلات مسکو و پترزبورگ به‌نشر مقالات انتقادی پرداخت و چندی نیز پاره‌یی نشریات را برعهده داشت. به‌سبب ابتلا به‌بیماری سل نتوانست کار خود را ادامه دهد، در اواخر عمر به‌خارجه رفت و اندکی بعد در پطرزبورگ در سی‌وهفت‌سالگی مرد. در آغاز حال به‌فلسفهٔ هگل علاقه‌یی نشان می‌داد و حتی کلام هگل را که گفته بود «هرچه فی‌الواقع وجود دارد معقول نیز هست»، (Was wirklich ist, das ist vernünftig) وی بروجهی که حکایت از قبول وتسلیم به‌قدرتهای فایق روسیه بود تفسیر وتبیین می کرد ولیکن خیلی زود چون متوجه شد که هرچه فی‌الواقع وجود داردنمی‌تواند معقول نیز باشد به‌جبههٔ مخالف گرایید و باگرایش به‌فلسفهٔ فویرباخ، وجود امرغیرمادی را نفی کرد. درمشاجرهٔ بین اسلاو-پرستان و غرب‌گرایان که در آن ایام بین روشنفکران درگیر بود، البته با قول چائادائف (۱۸۵۶ - ۱۷۹۴) که معتقد بود روسیه باید حتی ازآیین ارتدکس دست بکشد و به‌آیین کاتولیك بگراید توافقی نداشت اما قول اسلاوپرستان را هم تأیید نمی کرد و در مقابل آنها خاطرنشان می کرد که «برای حفظ ملیت دیوار چین ضرورت ندارد» و«روح ملی ممکن نیست به‌خاطر آمیزش با بیگانگان از بین برود و یا دگرگونی پذیرد.» درهفت سال آخرعمر بلینسکی گرایش بارزی به‌سوسیالیسم نشان داد لیکن آنچه او بدان می‌اندیشید در حقیقت رؤیای نوعی مدینهٔ فاضله بود که به‌اعتقاد وی می‌بایست روزی تحقق پیدا کند ودرچنان روزی به‌عقیدهٔ بلینسکی جنایتکار به‌تضرع مجازات خویش را در می‌خواهد و وی را مجازات نمی کنند و همان زنده ماندن بعد از ارتکاب جنایت را برای مجازاتش کافی میشمرند.

دربارهٔ ادبیات بلینسکی معتقد بود که هدف آن می‌بایست این باشد که از یکسو عقاید و افکار مترقی غربی را ترویج کند و از سوی دیگر معایب ومفاسدی

را که مایهٔ ننگ روسیه است برملا سازد. به‌تأکید خاطرنشان می کرد که:
«شاعر دیگر نمی‌تواند در دنیای رؤیاها زندگی کند چرا که وی شهروند دیار واقعیت‌های روزگار خویش است و از آن گذشته تمام گذشته نیز می‌بایست در وجود وی زندگی کند. جامعه دیگر نمی‌خواهد که شاعر وی را مشغول بدارد می‌خواهد که او نمایندهٔ حیات معنوی و آرمانی وی باشد».

در مورد نقش تربیتی و اجتماعی هنر یادآوری می کرد که:
«هرکس بخواهد هنر را از خدمت به‌جامعه محروم کند منزلت آن را کاسته است چرا که آن را از نیروی افکار انسانی محروم کرده است و بازیچهٔ دست کاهلان و تن‌آسایانش ساخته است».

حتی زیبایی‌هنری را که محتوی هیچ‌گونه مسؤولیت و تعهد نیست بلینسکی درخور اعتنا نمی‌یافت و درین‌باب می گفت «اثری‌متوسط که فکری را برمی‌انگیزد یامسأله‌یی اجتماعی را طرح و حل می کند از زیباترین اثری که جز ازلحاظ هنری تأثیری ندارد برتر و والاترست» با آنکه نسبت به‌نظریهٔ «هنرمحض» توافق نداشت پوشکین را ستایش می کرد چرا که به‌اعتقاد وی از پندارگرایی مکتب رمانتیك به‌مسلك واقع‌گرایی باز گشته بود. روی‌هم رفته بلینسکی ادبیات روسیه را همواره به‌چشم مجموعهٔ حیات‌ملت روس می‌نگریست چرا که به‌عقیدهٔ وی فقط درادبیات است که انسان دیگر زیدو عمرو نیست بلکه مردم است و با مردم سروکار دارد. ازین روست که آنچه وی از ادبیات روسی درك می کند تنها احساسات خالص یا تعبیرات زیبا و دلپذیر نیست تمام فعالیت یك حیات ملی است. به‌خاطر همین‌نکته است که وی هرگونه انحراف را که درمسیرادبیات‌می‌بیند بشدت محکوم‌می کند. چنانکه نفوس مرده اثر گوگول را به‌عنوان نقد وتصویری از معایب روسیه با علاقه بسیار می‌ستاید اما بعدهاوقتی گرایش‌های ارتجاعی و عرفانی را درگوگول سراغ می کندوی به‌شدت بروی خشمگین می‌شود و دریك نامهٔ معروف خویش، خطاب به‌او می‌نویسد:

«روسیه رستگاری خود را نه‌درعرفان‌می‌جوید نه‌در زهد ونه‌در تأویل‌گرایی، بلکه درپیشرفت تمدن، روشنگری، وکمال مطلوب انسانی... روسیه نیازی به‌موعظه و دعا ندارد... بایدحس ادراك مقام انسانی را درین مردم... بیدار

کرد... حیاتی‌ترین مسأله در روسیهٔ امروز انهدام بردگی و مجازات بدنی است و اینکه لااقل قوانینی که اکنون هست با دقت مجری گردد.»

با این شوق و علاقه به‌یك نقد مترقی، بلینسکی توانست درباب نویسندگان عصر با صراحت و قدرت قضاوت کند و نظرهایی اظهار نماید که بعد از گذشت سالها هنوز هم داوریهای وی درباب نویسندگان عصر وی دقیق و قابل توجه تلقی می‌شود.[18]

بعد از بلینسکی برخی از رهبران فکر اصلاح‌طلبی همچنان درباب ارزش اجتماعی ادبیات تأکید کردند. بعضی از اینها داستانهای رئالیستی را که مقارن اواسط قرن نوزدهم به‌وسیلهٔ کسانی چون تورگنیف و داستایوسکی نوشته می‌شد به‌منزلهٔ بررسی‌هایی درباب احوال زندگی واقعی و شواهدی که ضرورت دگرگونی‌ها را نشان می‌دهد تلقی می‌کردند. این طرز تلقی تدریجاً نقد ادبی را با مسایل اجتماعی درگیر کرد و آن را از اینکه در محدودهٔ مسایل مربوط به‌اصول فنی و زیباشناختی بماند دور داشت.

از جمله کسانی که با این طرز تلقی به‌عرصهٔ نقد ادبی وارد شدند چرنیشفسکی از بسیاری جهات اهمیت خاص دارد. نیکلایی گاوریلوویچ چرنیشفسکی (۱۸۲۸–۱۸۸۹) در ساراتف در خانواده‌یی روحانی به‌دنیا آمد و در ۱۸۵۰ دانشگاه پترزبورگ را به‌پایان آورد. چندی به‌معلمی و همچنین به‌نویسندگی در مطبوعات پرداخت و بعدها یك چند به‌زندان افتاد و سپس مادام‌العمر به‌حبس محکوم شد و به‌سیبریه گسیل گشت. شش سالی قبل از پایان عمر اجازه یافت در حاجی‌طرخان زندگی کند و بعدها به‌ساراتف رفت و همانجا وفات یافت. در حدود سالهای ۱۸۶۰ چرنیشفسکی رهبر یك نهضت انقلابی و خواستار انقلاب دهقانان شد. مکتب خلق‌گرایی (Narodism) که به‌وسیلهٔ وی و یکتن دیگر از متفکران و نویسندگان وقت به‌نام الکساندر ایوانویچ هرتسن (۱۸۱۲–۱۸۷۰) بنیاد شد معرف عقاید و افکاریست که در زمینهٔ دگرگونی‌های اجتماعی به‌وسیلهٔ چرنیشفسکی و دوستانش عرضه می‌شد. در آنچه به‌نقد ادبی ارتباط دارد چرنیشفسکی غیر از هرتسن مخصوصاً تحت تأثیر بلینسکی قرار داشت و با اینهمه، تازگیهایی که در فکر و بیانش بود تا حدی از

استقلال و اصالت حکایت می کرد. در رساله‌یی که درباب رابطهٔ زیباشناختی بین هنر و واقعیت نوشت کوشید تا نشان دهد که فقط آن‌گونه هنر زیبا به‌شمار می آید که آنچه را واقعیت دارد تصویر کند. دربین سایر آثار او مقاله‌یی درباب دوران گوگول در ادبیات‌روسی، نظری درباب لسینگ ودوران او، و بحثی درباب‌ترجمهٔ فن‌شعر ارسطو، از لحاظ نقد ادبی شایسته ذکرست. یك داستان رئالیستی‌هم به‌نام «چه باید کرد؟» دارد که درعین‌حال از فواید انتقادی خالی نیست.

درآنچه به‌نقد ادبی راجع بود بسیاری از آراء وی ادامه و تکمیل سنت یا میراث بلینسکی بود. وی نیزمثل بلینسکی کوشید تا درمقابل‌شعار «هنر برای‌هنر» نشان دهد که هنر می‌بایست درکشمکشی که مردم برای رهایی و بهبود خویش در پیش دارند نقش مؤثری برعهده‌گیرد. برخلاف طرفداران فکر «هنر برای هنر» که مدعی بودند زیبایی‌در عالم خارج وجود ندارد وتخیل انسان است که آن را ایجاد می کند چرنیشفسکی‌سعی کرد تانشان دهد که زیبایی واقعیت دارد وآن همان‌زندگی است چرا که هرچه ما را به‌زندگی مربوط کند و زندگی را برای ما تفسیر نماید زیباست. درعین‌حال چرنیشفسکی خاطرنشان می کند که طبقات مختلف جامعه هر-کدام تلقی خاصی از زندگی دارند وبرای هریك ازآنها نیز زیبایی با آنچه درنزد طبقهٔ دیگر هست طبعاً تفاوت دارد. چنانکه طبقهٔ دهقان زندگی را عبارت ازکار، خانهٔ خوب، و غذای فراوان می‌داند و ناچار صورت گلگون و اندام درشت و ورزیده را معرف کمال زیبایی تلقی می کند در صورتیکه طبقهٔ عالی که باکار بدنی سروکاری ندارد وزندگی را به‌بیکاری وتن‌آسایی به‌سر می‌بردممکن است چهره‌یی پریده‌رنگ وتنی ظریف و رنجورگونه را که نشان‌زندگی بیروح طبقهٔ عالی است تنهانشانهٔ زیبایی‌بیابد. بدینگونه، هنردراعتقاد چرنیشفسکی‌چیزی جزانعکاس‌واقعیت نیست وآنچه اهمیت دارد زندگی‌است اما زندگی تنها عبارت از ارتباط بین انسان و اشیاء و اعیان نیست متضمن احوال درونی نیز هست و طبعاً انسان ممکن است لحظه‌هایی در رؤیا واحساسات نیزبسرببرد والبته هنروادبیات که زندگی را با تمام جهات و جنبه‌های آن منعکس می کند این ویژگی راهم دارد که به‌هرحال ما رادر شناخت زندگی و شناخت جهان نیز کمك می کند. اما البته علم که شناخت درست و تمام واقعیت‌کار اوست خود را برتر از واقعیت نمی‌داند، هنرهم نباید خود را

بالاتر از واقعیت بداند بلکه باید با وظیفهٔ کلانی که بر عهده‌اش هست خرسند باشند یعنی در غیاب واقعیت جایگزین آن گردد و کتابی باشد که به‌انسان درس زندگی بدهد. بر این قول چرنیشفسکی که هنر می‌بایست چنین وچنان باشد پلخانف از صاحبنظران مکتب مادی ایراد کرده است که این طرز تفکر علمی نیست طرز تفکر علمی آنست که هنر را آنچنانکه هست بنگرند نه آنگونه که باید چنان باشد.[۱۹]

یک منتقد جوانتر که دست‌پرورده وتربیت‌یافتهٔ چرنیشفسکی بود ودرهمان بحبوحهٔ فعالیت چرنیشفسکی نیز به‌شهرت و آوازه رسید دوبرولیوبوف بود که بررغم یک عمر بسیار کوتاه در ادبیات روسیه تأثیر قابل ملاحظه‌یی باقی گذاشت. نیکلایی‌-الکساندرویچ دوبرولیوبوف (۱۸۶۱-۱۸۳۶) درنیژنی نوگورود درخانهٔ یک کشیش بدنیا آمد. درمدرسهٔ علوم تربیتی پترزبورگ درس خواند و در آن شهر مجمعی ادبی به‌وجود آورد که با دوستان خویش مسایل فلسفی و سیاسی را درآنجا مطرح بحث می‌کردند و مجله‌یی‌هم به‌نام «شایعات» (Sloukhi) به‌صورت دستنویس نشر می‌-نمودند. درسالهای تحصیل، دوبرولیوبوف به‌فلسفهٔ مادی علاقه یافت و نسبت به آنچه وی آن را عوامل ارتجاعی می‌خواند کینه در دل گرفت. بیست ساله بود که به‌نویسندگی پرداخت و درمدتی کمتر از پنج‌سال آثاری به‌وجود آورد که پاره‌یی از آنها از لحاظ نقد ادبی بسیار ارزنده بود. بیماری سختی داشت و در بیست و-پنج سالگی درگذشت اما آثار اومثل آثار مرشد و استادش‌چرنیشفسکی درادبیات روسیه تأثیر قوی برجای نهاد. آنچه وی درآثار فلسفی و انتقادی خویش از آن‌به شدت انتقاد می‌کرد نه‌فقط استبداد مبتنی‌برنظام‌اربابی روسیه بود‌بلکه آزادی‌گرایی بورژوایی راهم که درآن زمان بین بعضی روشنفکران راه یافته بود (Liberalism) وی درخور نکوهش می‌یافت چرا که به‌عقیدهٔ وی آن افکار مانع دگرگونی دفعی و در واقع به‌سود طبقات ارتجاعی‌بود. درآنچه وی در زمینهٔ نقد ادبی می‌نوشت، با بیانی که ایهام وابهام‌آن ناشی ازمصلحت وقت بود، خاطرنشان می‌کرد که‌هدف هرگونه فعالیت ادبی می‌بایست تمهید مقدمات برای «اقدام خلق‌الساعه» باشد و آزادی‌گرایان را سرزنش می‌کرد که از لزوم ترقی و اصلاحات سخن می‌گویند‌اما تا مسألهٔ این اقدام خلق‌الساعه درمیان می‌آید شبح وحشیگری، تخریب، و هرج و

مرج رادر آن نشان می‌دهند و کنار می کشند. اقدام خلق الساعه را هم دوبرولیوبوف برمبنای این قاعده توجیه می کرد که انسان نیاز به‌تأمین سعادت خویش دارد. و البته این حق را دارد که، آن را به‌هرقیمت هست به‌دست آورد. برای نیل بدین مقصود، وی نیزمثل چرنیشفسکی وبلینسکی لازم می‌دانست که ادبیات واقعاً ادبیات خلق و معرف واقعیت حیات آنها باشد و در نقادی‌هم باید تمام اصول ومعیارهایی را که موجب توجیه‌وتبرئه نارواییهای موجود می‌شود کنار گذاشت. دوبرولیوبوف که خود در ادبیات به‌چشم وسیله‌یی برای اصلاح و بهبود جامعه می‌نگریست هیچ چیز را مضحکتر و نامقبولتر از قول کسانی که دم ازهنر محض می‌زدند ومی گفتند هنر وجود مستقل دارد وفی‌نفسه نیزهدف‌خویش است‌نمی‌یافت. دربارهٔ این‌مدعیان می‌گفت که اینان می‌خواهندنویسندهٔ صاحب هنراز تمام مسایل حیاتی دوری گزیند، هیچگونه عقیدهٔ قطعی و معقول نداشته باشد، از فلسفه همچون از طاعون بگریزد و مطابق تعبیر گوتهٔ آلمانی که آنها کلام او را شعار خویش ساخته‌اند به هرقیمت که ممکن گردد «همچون مرغی برشاخسار، آواز خویش را بخواند.» بدینگونه دوبرولیوبوف این‌مکتب را مدافع و درواقع نقطهٔ اتکاء طبقات مرتجع می‌خواند وآن رابه‌شدت تخطئه می کرد. اماوی نه‌فقط نظریهٔ هنر محض را که امثال آفانازی فت‌ترویج‌می کردند به‌شدت درخورانتقادمی‌یافت بلکه آزادی گرایی وعرفان گرایی راهم که نزدبعضی شاعران رایج بود و به‌اعتقاد وی مردم‌رابااحلام بیهوده دلخوش می کرد با نظرانتقاد می‌نگریست. ازشیوهٔ واقع گرایی توقع وی آن بود که معایب و آلام ناشی از «واقعیت زندگی» را تصویر کند و به‌همین سبب آثار کسانی چون گنچارف و اوستروفسکی را بر آثار تورگنیف ترجیح می‌نهاد.

دربارهٔ نقدادبی، دوبرولیوبوف‌خاطر نشان می کرد که هرکس بدان‌کار دست می‌زند می‌بایست آثار نویسندگان را همچون پدیده‌های واقعی و طبیعی تلقی کند، آنها را درمعرض تحقیق و تجربه قرار دهد، ویژگیهای آنها را بشناسد و حدود آنها را بررسی کند اما نباید ازین‌آثار توقع داشته باشد که چیزی جز آنچه هستند باشد و فی‌المثل آنچه را علف سبزست انتظار داشته باشد خوشهٔ چاودار باشد یا آنچه جز پاره‌یی زغال نیست الماس درخشان‌گردد. وی آنگونه منتقدان را که در طی نقد خویش می کوشیدند نشان دهند که اگرفی‌المثل استروفسکی فلان‌صحنه‌را

چنین و چنان اصلاح می کرد به‌شیوهٔ گوگول می‌شد یا اگر فلان قهرمان داستان را به‌صورتی چنان و چنین درمی آورد به‌سبك شیکسپیر درمی آمد درخور استهزاء می‌یافت. چرا که به‌عقیدهٔ وی در ادبیات قاعده و شیوه‌یی ابدی و تغییرناپذیر وجود ندارد چنانکه در واقعیت و زندگی جامعه‌هم چیزی که ابدی و لایتغیر باشد درکار نیست. فی‌المثل خدایان یونانی در دنیای باستان عهد شرك زیبایی خود را داشتند اما آنگونه که در تراژدیهای فرانسوی یا دراشعار تقلیدی‌روسیه آمده‌اند دیگر به‌هیچوجه زیبایی ندارند همچنین ندای دعوت شوالری درقرون وسطی امکان داشت هزاران جنگجورا برای مبارزه با «کفار» ورهایی سرزمین مقدس از چنگ آنها جلب کند اما همین دعوت در اروپای قرن‌نوزدهم جز خنده و استهزاء جوابی‌نخواهدداشت. به‌همین ملاحظات بود که دوبرولیوبوف، شیوهٔ آن منتقدان را که می کوشیدند تا آثار ادبی را از روی معیارهای پیش‌ساخته قضاوت کنند، انتقاد می کرد ومی گفت کسانی که فی‌المثل از روی موازین اسلاوپرستان آثار استروفسکی را نقد می کنند ممکن است وی را متهم دارند که چرا تمام مردم روسیه را خوب وچرا زندگی به سبك قدیم را پسندیده و خالی‌ازعیب‌جلوه نمی‌دهد. به‌عقیدهٔ دوبرولیوبوف اینگونه منتقدان در واقع نخست تعیین می کنند که یك اثر ادبی با کدام‌اصول موافق باشد تا با ذوق و پسند آنها مناسب باشد و آنگاه می کوشند تا نشان دهند «آنچه باید باشد» تا چه‌حد در اثر مورد بحث تحقق پذیرفته است. به‌نظر وی اینکه کار منتقد فقط محدود به‌این باشد که تحقیق کند درهراثر ادبی قواعد و اصول قطعی و خلل‌ناپذیر تا چه حد رعایت شده است درحقیقت نقش بسیار پستی به‌منتقد می‌دهد چرا که درآنصورت کار وی نوعی عوانی و دنباله‌گیری است.[۲۰]

دربین منتقدان دیگر که نیز همین خط مشی را پیش گرفتند نام دیمیتری‌ایوانویچ‌پیسارف (۱۸۶۸-۱۸۴۰) درخوریادآوریست. وی که درفلسفه تمایلات مادی‌داشت پنج‌سالی از اواخر عمر کوتاه خویش را به‌خاطر دفاع از عقاید هرتسن در زندان تزار گذرانید. اما درطی حوادث عقاید وآراء او دگرگونی‌هایی یافت و ظاهراً او با هیچ‌یك از مکتب‌ها وعقاید جاری توافق‌کامل نیافت وبه‌نظر می‌رسد که دراواخر بیشتر به‌نقش‌تربیت در دگرگونی‌واقعی جامعه معتقد بود. درآنچه مربوط به‌مسایل

نقدادبی است به‌شدت بافکر «هنرمحض» مخالف بود. درمورد هنرنه‌فقط تأکیدمی‌کرد که حتماً می‌بایست سودی از آن به‌جامعه عاید شود بلکه امید داشت روزی‌هم برسدکه با توسعهٔ علم دیگروجود هنرمورد حاجت نباشد. این‌قول اخیر دراین‌زمان معرف طرزفکر کسانی بود که جهت نفی نارواییهای موجود جامعهٔ تزاری سنت‌های جاری را به‌کلی نفی می‌کردند، و بازارف قهرمان معروف پدران و فرزندان تورگنیف که نظیراین عقاید راتبلیغ می‌کرد نام «نیهلیست» (Nihilist) را؛ درافواه مخالفان، برای طرفداران فکر چرنیشفسکی و یارانش شایع کرد. اما پیسارف که در واقع با تعلیم چرنیشفسکی و هرتسن ارتباط داشت در نشر این فکر، برای‌خود دردسری پدیدآورد و به‌اتهام نشر عقاید افراطی و انقلابی اواخر عمرش درزندان گذشت. منتقددیگری که‌نقدادبی‌را ازهمین‌دیدگاه‌می‌نگریست‌نیکلائی کنستانتینوویچ میخائیلوفسکی (۱۹۰۴-۱۸۴۲) بودکه نخست به‌نهضت‌خلق (Narodnik) و تعالیم چرنیشفسکی مربوط بود، اما استقلال فکری او را از پیروی آن عقاید بازداشت و تعلیم وی به‌همین سبب مورد نقد و طعن پلخانف و دیگران واقع گشت.

اما قرن نوزدهم قبل ازآنکه به‌پایان‌آید، بیرون از حوزهٔ مشاجرات مادی وفلسفی امثال هرتسن و چرنیشفسکی یك اثر تازه به‌ادبیات روسیه عرضه کردکه از لحاظ نقدادبی اهمیت‌بسیار داردودرحقیقت جامعترین اثر فلسفی‌است که در آن یك‌هنرمند و یك اصلاحگراخلاقی روس می‌کوشد تابه‌این مسأله جواب دهد که: هنرچیست؟[۲۱۹] این‌کتاب را لونیکلایه‌ویچ‌تولستوی(۱۹۱۰-۱۸۲۸) داستان‌نویس ومتفکرمعروف روسیه در اواخر عمر نوشت (۱۸۹۷) و شاید آخرین سخن فرهنگ بورژوازی روسیه را در زمینهٔ مسایل مربوط به‌نقد ادبی باید درآن جست.

در تصنیف این رساله تولستوی نزدیك پانزده سال تفکر و تحقیق کرد وبعد از بررسی و تحلیل نظرهای گونه‌گونی که در باب زیبایی و هنر ارائه شده است نشان دادکه آنچه سبب شد درتمام اروپا معیار ارزیابی آثارهنری فقط صرف‌زیبایی شناخته شود سرخوردگی مردم از تعلیم کلیسا و درماندگی آنها از فهم حقیقت‌دین بود. وقتی شك و بی‌اعتقادی جهان‌بینی را از مردم‌گرفت دیگر معیاری جزلذت و زیبایی برای شناخت و ارزیابی هنر باقی نماند واروپا روی به‌کمال مطلوب‌یونان

باستانی آورد که به‌عقیدهٔ تولستوی خود چیزی نسنجیده و نا تراش بود و در همان زمانها نیز افلاطون آن را محکوم کرده بود. جدایی از دنیای ایمان هم سبب شد که در نزد طبقات عالی، هنر چیزی تلقی شود که به کلی با آنچه نزد طبقات عامه هنر خوانده می‌شد تفاوت داشت و بدینگونه دو نوع هنر به‌وجود آمد، هنر عامیانه و هنر طبقهٔ اشراف، و طبعاً آنچه تعلق به‌اشراف داشت هنر واقعی شناخته شد و در دنبال این جریان تدریجاً هنر چیزی شد که اختصاص به‌طبقات ممتاز یافت، و درپی آن از مضامین متنوع و عمیق دینی محروم گشت، مبهم و تصنعی وغیرواقعی شد و بیشتر به‌ارضاء لذتهای جنسی و شهوی که پست‌ترین احساسات آدمی و در واقع نقطهٔ اشتراك انسان بابهایم است توجه کرد. گرایش به‌رمز و ابهام، وگرایش به‌فکر «هنر برای هنر» لازمهٔ همین جدایی هنراشراف از هنر عامه شد وآن نیزخود مولود انفصال هنر از احساسات دینی بود. به‌علاوه هنر طبقات ممتاز، باجدایی از هنر عامه بیش از پیش از فهم اکثریت دور شد و به چیزی که جز تقلید هنر نیست مبدل گشت.

در بین چیزهایی که به‌اعتقاد تولستوی هنر را تبدیل به‌تقلید هنر می کند تأثیر نقد و نقادی را بایدیاد کرد که به‌عقیدهٔ وی هنر را امری حرفه‌یی، محدود، و دور از دسترس فهم اکثریت می‌سازد. منتقدان به‌نظر تولستوی ذوق و دریافت مردم را فاسد و منحرف می کنند چرا که اگر کار آنها تفسیر و تبیین آثار هنریست دراین باره در حقیقت کاری از پیش نمی‌برند زیرا اثر هنری اگر از لحاظ هنری واقعاً خوب و بی‌عیب باشد آنچه را می‌خواهد به‌دیگران منتقل کند خواهد کرد و دیگر حاجت به‌میانجی نیست و در حقیقت آنچه منتقد با تفسیر هنری خویش انجام می‌دهد فقط این را نشان می‌دهد که خود او استعداد تأثر مستقیم از هنر را از دست داده است. این مسألهٔ حصول تأثر مستقیم از هنر در حقیقت نشان هنر واقعی است و به‌عقیدهٔ تولستوی آنچه را هنر واقعی است از آنچه شبه هنر و فقط تقلیدهنرست تنها به‌همین نشان می‌توان شناخت که آیا در نفوس سرایت‌بخش هست یا نیست؟ اگر اثر هنری از یك ضرورت و حاجت درونی آفرینندهٔ آن سرچشمه نگیرد البته نمی‌تواند در نفوس دیگر به‌قدر کافی سرایت کند و از همین‌روست که هنر عامه بیش از هنر طبقات ممتاز خاصیت هنرواقعی دارد. معهذا هنر طبقات ممتاز چیزی

که در بین عامه سرایت می‌دهد شهوت‌پرستی، تن‌پروری، بدآموزی، و گریز از الزامات اخلاقی است و اینجا تولستوی می‌پرسد که آیا فدا کردن فعالیت‌اجتماعی و مسؤولیت اخلاقی به‌خاطر هنری که خود آن نیزفقط به‌بخش محدودی از جامعه ارتباط دارد، ارزش و ضرورت واقعی دارد؟ اما جوابی که می‌دهد البته منفی‌است و او نیز مثل افلاطون می‌گوید که اگر اصلاً هنری وجود نداشته باشد به‌از آنست که این بدآموزیها دوام بیابد. منشأ این انحراف هنر و نادرستی تأثیر آن‌هم به‌نظر تولستوی همان جدایی طبقات ممتاز از حقایق تعلیم مسیحی است. باید نتیجه‌یی‌را که طبقات ممتاز از این جدایی گرفته‌اند و عبارت از اتحاد بین مفهوم زیبائی و لذت است به‌دور اندازند تا شعور دینی روح هنر واقعی را که پشتیبان هنر عامه است، راهنمای هرگونه هنر سازد، به‌هنر اوج و تعالی واقعی ببخشد و فاصله‌یی را که بین هنر عامه و هنر طبقات ممتاز هست ازبین ببرد. درینصورت هنروسیلهٔ نیل به‌سعادت ووحدت نوع انسانی خواهد شد و از ابهام‌گرایی و انحصارطلبی هم‌خواهدرست. هنرطبقهٔ ممتاز به‌عقیدهٔ تولستوی حال‌زن روسپی را داردکه زیبائی‌زنانهٔ خویش را به‌جای آنکه در راه مادر شدن و ایجاد یك نسل سالم به‌کار اندازد به‌کسانی که فقط می‌خواهند حس لذت‌جویی خویش را ارضاء کنند می‌فروشد. تولستوی خاطرنشان می‌کند که در روزگار ما رسالت هنر این است که بتواند مفهوم این حقیقت اخلاقی و دینی را که سعادت ابناء بشر در نیل به‌وحدت و اتحادست از قلمرو تعقل به‌قلمرو احساس منتقل کند و با سعی در سرایت دادن این فکر پیام مسیحیت را که برادری بین فرزندان یك پدرست تحقق بخشد. این هدف در نظر تولستوی قابل حصول‌هم هست و سرانجام با توجه به‌نابسامانیهایی که ازین حیث درجوامع‌انسانی وجود داردمردم درجستجوی راه رهایی به‌این هدف‌روی خواهند آورد.

۱۵
نقد امروز؛ شیوه‌های نو

ادبیات عصر حاضر، که فراز ونشیب آن مخصوصاً در دنیای غرب شاهد بحرانهای اقتصادی، ورشکست تدریجی لیبرالیسم بورژوایی، نا ایمنی حکومتهای بورژوا، تسلیم به‌جاذبهٔ صلح مسلح، توسعهٔ مطامع استعماری، بروز دو جنگ عظیم‌جهانی، ظهور انقلابات محلی و بروز نهضت‌های استقلال طلبی شد در واقع از ده پانزده سالی قبل ازپایان قرن‌نوزدهم شکل تازه‌یی گرفت. چراکه قسمت عمدهٔ‌نهضت‌های ادبی ـ رمزگرایی (Symbolism)، واقع‌گرایی سوسیالیستی، سوررئالیسم (Surrealism) و نظایر آنها ـ که هنوز در قلمرو ادبیات امروز اساس مشاجرات ادبی را تشکیل می‌دهد از همین سالهای اواخر قرن نوزدهم ریشه می‌گیرد.[۱] بدون شك ویژگیهای عمدهٔ دورانی چنین متحرك، فعال، و پر تنوع را نمی‌توان در یك طرح کوتاه و ساده‌گنجانید. به‌علاوه در بارهٔ بسیاری از نقادان وحتی آفرینشگران این دوران، هنوز نمی‌توان مثل نقادان و ادیبان دورانهای گذشته سخن گفت چون هرچند بعضی از آنها حتی کارشان هم به پایان رسیده باشد باز تأثیر مجموع کار آنها در محیط ادبی عصر مشخص نشده است و شك نیست که تأثیر لسینگ‌وسنت بوو و کالریج و بلینسکی هم بلافاصله و در زمان خود آنها کاملاً مشهود نبود. ازین رو جای تعجب نخواهد بود که در بین منتقدان این دوره نام کسانی که شاید آینده ـ یاحتی ذوق وسلیقهٔ بعضی معاصران ـ آنها را منتقدان بزرگ تلقی می کنند منعکس نباشد. معهذا، وجوه اشتراك عمدهٔ ادبیات این دوره ـ قرن حاضر ـ بدون شك ناشی از تأثیر جهانی حوادث و سرعت انتشار عقاید و آراء فلسفی‌واجتماعی است که توسعهٔ روابط انسانی وتکامل وسایل ماشینی آن را خیلی بیش ازقرن‌گذشته محسوس کرده است.

در بین عوامل عمده‌یی که رنگ خاصی به‌طرز تلقی انسان امروز از مسایل اجتماعی داده‌است مخصوصاً توسعهٔ صنایع‌وعلوم، بسط مناسبات اقتصادی،وظهور خودآگاهیهای طبقاتی در بین تمامی اقوام عالم است همچنین گرایشی که اخلاق امروز به‌تشفی خواهشهای جسمانی و نفی قیود سنتی نشان می‌دهد - و تعلیم نیچه و فروید تعبیرهایی ازین‌گرایش به‌شمارست- همراه باتوسعهٔ تدریجی اندیشهٔ نسبیت گرائی (Relativism)، اصالت عمل، تزلزل و بدبینی در عقاید مربوط به‌مبادی و آداب دینی، که اینهمه تاحدی، از برخوردهای فلسفه‌های طبقاتی و از آموزش‌های اجتماعی احزاب و اتحادیه‌ها مایه می‌گیرد؛ روی هم رفته به‌ادبیات عصرما، که در عین‌حال به‌شدت تحت تأثیر تبلیغات روزنامه‌ها و آنچه به‌اصطلاح وسایط ارتباط عام خوانده می‌شود قرار دارد پاره‌یی وجوه مشترك داده است که البته نه فقط در پیدایش و رواج آثار ابداعی بلکه ناچار در شیوه‌های نقد ونقادی نیز تأثیر گذاشته است وغالباً هرنهضت یا مکتب‌مربوط به‌ادبیات ونقادی در هرگوشهٔ دنیا پدیدآمده است تأثیر یا عکس‌العمل آن با اندك فاصله‌یی درجای دیگرظاهر شده است‌وازین روست‌که احوال نقد ونقادی قرن حاضر تقریباً مثل احوال نقدونقادی قرون وسطی که مسیحیت آن را در تمام اروپا به‌هم پیوسته بود می‌تواند، همچون امری واحد و مرتبط مورد بحث واقع شود و البته محقق درین‌باره، طبعاً به‌این نکته نیز توجه خواهد داشت که اگر وحدت ادب در قرون وسطی بیشتر ناشی از عدم تحرك در احوال عمومی بود وحدت ادب در عصر حاضر تا حد زیادی ناشی از عدم ثبات احوال عمومی است و تحرك و تأثر دایم.

در هرحال از جملهٔ اوصاف عمده‌یی که نقدامروزرا باشیوه‌های نوکه داردمشخص می‌کند فقدان مرجعیت ادبی و خلاء ناشی از زوال دورهٔ جباران ادبی است. در حقیقت برخلاف قرون گذشته که غلبهٔ امثال پوپ، بوالو، سنت‌بوو، بلینسکی، و دیگران یادآور قدرت و حکومت جباران مستبد و انعطاف‌ناپذیر بود، نقدی که در جراید ومجلات ماهانه و هفتگی به وجود آمد و گه‌گاه آن را با نام نقد مبارز (Critique Militante) می‌خوانند معرف حالت نوعی جمهوری فکری شده است که در آن، تساوی فرصت‌ها وفقدان مرجعیت پاره‌یی مشاجرات ادبی را از حوصلهٔ

آنچه نقد وداوری خواننده میشود بیرون می‌برد. درست است که این طرز تلقی‌از نقد در واقع حاصل طرز فکر نویسندگان رمانتیك است که ذوق وزیبایی راامور نسبی خواندند و وجود میزان‌مشترك وواحدی رادر این امور انکار کردند، اما در قرن ما این طرز تلقی‌نقدرا تدریجاً به‌مرحله‌یی کشانیده است که حاصل آن را باید ماوراء نقد (Metacritique) یا حتی ماقبل نقد (Precritique) خواند.[۲]

یك ویژگی دیگر در نقد امروز، گرایش آنست به‌شیوه‌های تطبیقی. درواقع غلبهٔ روح تطبیقی برنقد عصر ما ناشی از توسعهٔ روابط ادبی و رواج فوق‌العادهٔ ترجمه، ونشر جراید و وسایل تبلیغی است. دراروپا تا قرن هجدهم که هنوزانقلاب فرانسه منفجر نگشته بودادبیات تقریباً درهرجا به‌عنوان یك جریان اصیل،امامستمر و واحد تلقی میشد و فقط قریحهٔ تنوع‌جوی نویسنده‌یی به‌عظمت گوته می‌توانست در مقابل این توسعهٔ ادبیات ملی اقوام اروپا تصور یك ادبیات جهانی (=Welt-litteratur) را عرضه‌کند. اما از اواسط قرن نوزدهم توسعهٔ روش‌های تطبیقی و نتایجی که از به‌کار بستن آن روش‌ها درعلوم طبیعی حاصل شده بود سبب گشت که درزبان و ادبیات‌هم به‌این شیوه توسل جویند و درقرن حاضر مخصوصاً توسعه وسایل ارتباط عام‌موجب شد که‌دایم مضامین، مکتب‌ها، عقاید، و تکنیك‌های ادبی از یك کشور به‌کشور دیگر و از نزد قومی به‌نزد قومی دیگر درحال سیر و نفوذ باشد والبته شیوه‌های مربوط به‌نقد وشناخت این آثار نیز مثل خود آنها درحالتی شبیه به‌داد وستد بازرگانی قرار دارد و ازین رو منتقد امروز بدون توجه به‌جنبهٔ تطبیقی نقد دیگر نمی‌تواند مطمئن باشد که آیا تمام سعی خودرا در شناخت آثار ادبی‌به‌کار برده است ومسایل مربوط به‌نقد نفوذ ونقد منبع را چنانکه باید بررسی کرده است یانه؟

ویژگی دیگر تأثیر خودآگاه مکتب‌های فلسفی و اجتماعی است که نفوذ آنها خیلی بیش از قرنهای گذشته در ادب محسوس و مشهودست و وقتی شعر و ادب تحت تأثیر این‌گونه جریانها باشد کار منتقد خواه فقط تحلیل و تجزیه باشد یا ارزیابی و قضاوت نمی‌تواند از تأثیر اینگونه گرایش‌ها خالی باشد و همین‌نکته است که منتقد امروزین را ازاینکه مثل یك عالم طبیعی بکلی «عینی‌نگر» وبیطرف بماند و یاکارخود را چیزی غیر از شرح ماجراهای روح خویش درمعرکهٔ عقایدو

افکار تلقی کند باز می‌دارد و بررغم آنچه نقد علمی وتاریخی خوانده میشودغالباً نقدی رواج پیدا می کند که گاه نقد تأثرنگاری، وگاه نقد تعهدگرای است چنانکه در پاره‌یی مواردهم به‌شدت تحت تأثیرمکتب‌های اخلاقی، اجتماعی، روانشناسی، و فلسفی عصرست و ازین روست که نقد امروز، بدون آشنایی کافی با جریانهای فکری وعلمی عصر نوین غیرمفهوم است چنانکه بدون توجه به‌نفوذها و تأثیرهای ادبی و فکری جهانی وبین‌المللی هم دیگر چشم‌انداز حدود افقهای ملی نقد امروز را در ادبیات هیچ‌یك از زبانهای غربی به‌تنهائی نمی‌توان باز شناخت. معهذا برای بررسی نکات مشترك نقدامروز ویژگی‌های آن را در ادبیات هریك از اقوام‌عمده، باید بدرستی درك کرد.

در ادبیات انگلستان مقارن آغاز قرن حاضر نفوذ عمده‌یی که محسوس بودعبارت بود از نفوذ تعلیم ماثیوارنولد، و طریقهٔ والترپاتر که اولی در ۱۸۸۸ وفات یافته بود و دومی در ۱۸۹۴. با آنکه ماثیوارنولد در عصر ما شایدگه‌گاه بیشتر به‌عنوان شاعر مورد توجه باشد تا به‌عنوان منتقد[۳]، در اوایل قرن حاضر مخصوصاً به عنوان منتقد در جامعهٔ ادبی عصر تأثیری قابل ملاحظه داشت. آرنولد که در مورد نقد آنچه را نزد نقادان نسل پیش از وی معمول بود و غالباً مشتمل برخلط بین‌مباحث مربوط به‌ادب با مسایل جاری روزمی‌شد محکوم می کرد خودش نقد را کوشش بیطرفانه‌یی برای شناخت بهترین محصول فکرانسانی می‌شمرد وهرچند خود او در عمل گه‌گاه از آنچه مقتضای یك مجاهدهٔ عاری از شایبه است تن‌زده است ولیکن در هرحال، لامحاله از جهت نظری، برای قضاوت در آثار ادبی معرفت درست آن آثار را لازم می‌دانست و مخصوصاً از منتقد طلب می کرد که دایم در توسعهٔ معرفت خویش بکوشد تا بتواند خواننده را بهتر ارشاد و خرسند کند. به‌علاوه، ماثیوارنولد سعی داشت تا بین آنچه منتقدان نسل پیش از وی به‌عنوان وظیفهٔ‌منتقد تلقی می کردند وعبارت بود از سعی در حفظ سنت‌های قدیم با آنچه تحت تأثیر افکار و تعالیم بعضی نقادان فرانسوی دراذهان راه یافته بود وحصر توجه‌به‌زیبایی، و اجتناب از آمیختن قضاوتهای زیباشناختی با داوریهای اخلاقی و مذهبی را توصیه، می کرد نوعی تعادل به‌وجود بیاورد و وقتی در یکی از آخرین مقالات

انتقادی‌خویش‌خاطرنشان می کرد که‌درنقادی شناخت محیط‌واحوال شاعرونویسنده شرط هست ولیکن تنها با شناخت محیط نمی‌توان درباب آثار ادبی قضاوت‌درست کرد[۴] در حقیقت می‌خواست نشان دهد که ارزش زیبایی‌راهم منتقدنمی‌تواند به کلی نادیده گیرد. اما تعلیم والترپاتر، که دراوایل قرن هنوزنفوذی مشهود داشت‌عبارت بود از تعلیم‌سیرت لذت (= Hedonism) که اندیشهٔ هنربرای هنررا در نزدبعضی طبایع اپیکوری‌مسلک یا رواقی‌مسلک عصر بهانه‌یی کرد بـرای فرار از قیودآداب سنتی و محافظه‌کارانهٔ عصر. پاتر نظریهٔ زیبائی‌پرستی افلاطونی جـان‌راسکین را بسط داد و وظیفهٔ شعرو شاعری را با ایجاد «لذت» که خـود فی‌نفسه ارزش خاص خویش را دارد یکی شمرد. سوین‌برن شاعر ونقاد دیگر عصر نیز آشکارا آنچه‌را رمزگرایان (Simbolists) وطرفداران مکتب پارناس (Parnassians) در تـرویج فکر «هنر برای هنر» در فرانسه گفته بودند اخذ کرد چنانکه در تحقیقی‌انتقادی که راجع به‌بلیك (Blake) نوشت‌آنچه را اینان به‌نام «بدعت تعلیم» (- L'heresie De L'enseignemEnt) می‌خواندند تقبیح کرد و در اشاعهٔ فکرهنربرای هنر مخصوصاً ترویج آراء تئوفیل گوتیه، بودلر، و مالارمه را در نظر داشت. همین طرزتلقی‌در نزد اسکاروایلد نیز حاکـی از نفوذ ادب فـرانسوی بـود. با اینهمه طـرز تفکر هواخواهان «هنربرای هنر» دراینجا بهیچوجه مثل فرانسه به‌صورت نظریهٔ روشنی در نیامده بود و در عین‌حال آن اندازه هم شهرت وقبول عام نداشت.

نقد جدی که در اوایل قرن در انگلستان رواج داشت غالباً تسامح‌جوی والتقاطی اما در عین‌حال فاقد عمق فراوان بود. در مورد شناخت ارزش‌های ادبی دراین‌سالها دیگر به‌هیچوجه معیارهای مقبولی مانند آنچه در قرن گذشته رایج بـود، وجـود نداشت. در نزد منتقد ادیبی‌مانند جرج‌سینتسبوری (۱۸۴۵ - ۱۹۳۳) که درعین‌حال مورخ نقد ادبی و استاد علم بلاغت ونیز نویسنده‌یی مشهور بودروح تسامح‌جویی چنانست که آن را از فقدان اصول و مبانی منظم به‌درستی نمی‌توان شناخت. معهذا نقادانی مانند وی این مزیت را داشتند که دارای ذوقی تهذیب یافته بودند و باشوق و هیجانی که برای چیزهای تازه در وجودشان بودمی‌توانستند از آثار بسیارگونه‌گون و بسیار متفاوت نیز تمتع حاصل کنند. اما شیوهٔ آنها در نقد غالباً التقاطی

(Eclectic) بود ــ آمیزه‌یی از شیوهٔ تأثرنگاری (Impressionnism)، باشیوهٔ نقد تحلیلی و تاریخی. در حقیقت اینها در غالب موارد علاوه برسعی در بیان تأثر ذوقی وشخصی خویش می کوشیدند تا هم اثر را تحلیل نمایند وهم درباب زندگی و احوال صاحب اثر اطلاعات مفیدی به‌خواننده داده باشند.

بدینگونه نقد ادبی درین سالها، آنجا که فقط عبارت از مشاجرات مربوط به‌حوادث سیاسی یا تنها تحلیل و تلخیص آثار ادبی نبود غالباً گرایش بـه اموری داشت که درمحیط علمی و درنزد اهل‌مدرسه رایج ومعمول بود. گفتگوهای‌تسامح‌جویانهٔ عاری از جانبداری در نقد سرد وملال‌انگیز جرج سینتسبوری، مباحثات ذوقی آمیخته با اطلاعات مربوط بـه‌شرح احوال در آثار انتقادی ادمـونـدگاس (۱۹۲۸-۱۸۴۹)، تحقیقات تاریخی و روانشناسی فوق‌العاده احتیاط‌آمیـز در نقد ادوارد داودن (۱۹۱۳-۱۸۴۹) و مباحث انتقادی آمیخته با تاریخ ومردم‌شناسی‌در نقد اندریولانگ (۱۹۱۲-۱۸۴۴)، معرف طرز تلقی نقد ادبی در اوایل قرن‌حاضر بشمارست و در آثار اکثرآنها نوعی گرایش تطبیقی که حاصل وسعت وتنوع‌عرصهٔ مطالعات آنهاست پیداست و یك ویژگی دیگر در کارآنها اینست که در نقدبه‌آثار گذشتگان بیشتر توجه دارند وآن حالت تسامح‌جویی و قبولی را که نسبت به‌آثار گذشتگان دارند به‌ندرت ممکن است درموردآثار ادبی عصرخویش‌هم نشان‌دهند.

شیوهٔ نقد علمی جـرج سینتبـوری، بعداز او نیز یـك چند در محیط دانشگاهیان همچنان بیش‌وکم دوام یافت. درست است کـه شاید از چیزی بـه‌نام مکتب نقد تاریخی ــ که دارای اصول و مبانی سنجیده و روشن باشد ــ درادبیات انگلیسی قرن حاضر نمی‌توان به‌اطمینان سخن گفت و آنچه بعضی نقادان شیوهٔنقد تاریخی می‌خوانند مبتنی براصول و ضوابطی که عنوان مکتب (School) بـرآن اطلاق توان کرد نیست اما شیوهٔ سینتسبوری در هرحال بعد از وی تا حـد زیادی مورد توجه منتقدان عصر واقع بود. از جمله الیورالتون تاریخ ادبی را به‌صورتی متعادل و دلپذیر عرضه کرد، آرثرکـویلرکاچ در عین اجتناب از مسایل دشوار مربوط به‌زیباشناخت، ذوق وبینش هوشمندانه‌یی درنقد تحقیقی نشان داد. ادموند-چامبرز مقالاتی تحقیقی نشرکرد که معرف دقت نظـر وی در تفسیر تاریخی آثار ادبی به‌شمارست. مطالعات هربرت گریرسون درباب نقد وتفسیرآثار جان‌دان‌شاعر

معروف انگلیسی در ذوق ادبی جامعهٔ عصر تأثیر قابل ملاحظه‌یی نهاد. در واقع برغم اینکه نشانهٔ روح محافظه‌کاری در آثار گریرسون به‌طور بارزی هویداست آنچه به‌عنوان نقد از قلم خود وی نشر شده است خیلی بیش از آثار پیروانش از وسعت نظر تسامح‌جویانه حکایت دارد. اینکه هنوز کسانی هم که با نسخه‌های خطی مربوط به‌ادب قرنهای گذشته سرو کار دارند در باب مسایل ادبی عصر نیز می‌توانند نظرهای انتقادی سنجیده و قابل توجه عرضه دارند نشان آنست که نقد علمی و گرایش‌های تاریخی آن در بن‌بست نیست.

نقد جدی، مسؤول، و بیطرف البته درین ایام‌محدود به‌اینگونه نقدهای علمی ادیبان اهل مدرسه نبود. گرایش به‌بیطرفی یا لامحاله اجتناب از درگیری عمدی و آشکارا درآنچه موضوع جدال واختلاف مکتب‌های مختلف سیاسی وفلسفی بود نزدتعداد زیادی از نقادان دیگر نیز به‌مثابهٔ یك اصل ضروری درکار نقد و نقادی تلقی می‌شد. تی. ای. هالم (۱۹۱۷-۱۸۸۳) درمقابل نفوذ جهان‌بینی هرفلسفهٔ بعد از رنسانس، اجتناب از تسلیم و التزام بیطرفی را توصیه و تعلیم می کرد. درعین‌حال خود وی درآنچه در رد اندیشهٔ «ترقی» درنفی قول ژان‌ژاك‌روسو دایر براصالت نیکی در فطرت انسان ودرلزوم ترك‌طریقهٔ هومانیسم به‌خاطر دین، بیان می کرد نوعی جهان‌بینی از همان مقولهٔ هرفلسفهٔ‌بعد از رنسانس عرضه می کرد و با اینهمه تأثیر اندیشهٔ او دربعضی‌مستعدان قابل‌ملاحظه شدوازجمله نزد تی. اس. الیوت (۱۹۶۵-۱۸۸۸) شکفتگی‌خاصی یافت.

الیوت یك شاعر امریکایی بود که درجوانی به‌انگلستان آمد و همانجاماند و انگلیسی شد و حتی گرایش‌های محافظه‌کارانه‌یی را که شایستهٔ یك انگلیسی‌تمام عیار عصر بود از خود نشان داد. آنچه وی را به‌نقادی علاقه‌مندکرد ظاهراً این‌بود که می‌خواست بانقد و نقادی شیوهٔ شاعری و افکار وآراء خویش را توجیه کند. نفوذ او نیز در زمینهٔ نقد ادبی نه‌فقط به‌سبب آثار انتقادی خود او بود بلکه تا حد زیادی نیز به‌خاطر سعی وی بود درنشر مجله Criterion که درآن مقالاتی ازخود وی وهمچنین از عزراپاوند، واز تی. ای. هالم نشرمی‌شد وبدینگونه، الیوت‌می‌کوشیدنشان دهدکه ادبیات بخشی‌جامع‌اززندگی‌محسوب‌است‌ومی‌بایست‌به‌مسایل

مربوط به‌حیات روزانه پاسخ دهد. معهذا آنچه هالم و یارانش آن را نقد رمانتیك و احساساتی می‌خواندند و گرایش به‌آن رابا لزوم بیطرفی یك منتقد راستین مغایر می‌شمردند درنزد بعضی منتقدان عصر تعدیل یافت و نقدی به‌وجود آورد که در آثار کسانی چون آبر کرامبی (۱۹۳۸-۱۸۸۱) وچسترتن (۱۹۳۶-۱۸۷۴) که هردو در عین حال شاعر و نویسندهٔ معروف هم بودند با اتخاذ شیوه‌یی که غالباً جنبهٔ التقاطی داشت رنگ تمایلات عامه‌پسند اخلاقی یافت و حتی گاه به‌آنچه «ذوق عمومی» یا «احساس عمومی» خوانده می‌شود نزدیك می‌شد. نفوذ الیوت درآثار انتقادی لیویس دنبال شد و تا حدی نیز با آنچه «نقد نو» خوانده می‌شود هماهنگی یافت. وی نیز مثل الیوت درعین حال سردبیر و ناشر مجلات هم بود و البته تأثیر مجلات و هفته‌نامه‌های ادبی را درنقد ادبی این سالها نباید کم‌اهمیت تلقی کرد. دربین سایر تأثیرها باید تأثیر مکتب‌های فلسفی وسیاسی را ذکر کرد که از آنجمله بودمکتب‌های روانشناسی، تعلیم فروید، و آراء مارکس.

یك تأثیر عمدهٔ مکتب‌های روانشناسی درسالهای بلافاصله بعد از جنگ اول مخصوصاً به‌وسیلهٔ آی. ای. ریچاردز (-۱۸۹۳) پدید آمد. وی که می‌خواست نقد را از آن حالت ابهام و سرگشتگی که شیوهٔ نقادان تأثرنگار (Impressionnists) به‌آن داده بود بیرون آورد کوشید تا با آنچه وی و یارانش آن‌را «نقدنو» (New-Criticism) خواندندنشان دهد که وظیفهٔ ادبیات عبارتست‌ازاینکه درخواننده تعادل روانی یا درواقع «حالات متعادل روانی» (Well-Balanced psychological states) به‌وجودبیاورد. ریچاردزسعی کرد تا نقش‌وتأثیر لفظ را به‌صورت مستقل وهمچنین بدانگونه‌که درنسج کلام‌ودرارتباط‌با لفظهای دیگرداردبررسی کند وبدینگونه‌تحلیل انتقادی درنزد وی به‌قلمرو ومسایل مربوط به‌علم «دلالت الفاظ» (Semantics) واردشد. نظریه‌یی که وی درباب نقد ارائه کرد ودرآن کوشید تا شناخت «ارزش ادبی» آثار را برمبنای تحقیق روانشناسی استوار سازد نزد تعدادی دیگر از منتقدان نیز ـ مثل هربرت رید، و ویلیام امپسون ـ دنبال شد و حاصل جالبی یافت.

تأثیر مکتب روانکاوی فرویدهم درنقد ادبی جالب بود و لیکن نقد هواداران این مکتب برخلاف شیوهٔ نقد روانشناسی ریچاردز مبنی برارزیابی آثار نبود بلکه در

واقع مبنی بر تحقیق در پیدایش و نحوهٔ تکوین این آثار بود، در وجدان آفرینندگان آنها. این شیوهٔ نقادی در حقیقت سعی داشت مبنای پیدایش الهام‌ها و اسباب حصول عقده‌ها و تمایلات سرکوفته‌یی را که احیاناً موجب ابداع آثار ادبی بوده است بررسی کند و این خود نوعی تاریخ گرایی (Historicism) بود - رجوع به تاریخ احوال روانی و درونی. در بین کسانی که کوشیدند آثار ادبی را از دیدگاه منشأ روانی آنها بررسی کنند هربرت رید و ویلیام امپسون را می‌توان ذکر کرد. البته این طرز تحلیل روانشناسی دیگر نمی‌توانست مسألهٔ ارزیابی راهم که غالباً از منتقد درمورد آثار ادبی توقع دارند حل کند.

آنچه درین شیوهٔ نقادی مطرح می‌شد عبارت بود از بررسی احوال روانی شاعر و نویسنده؛ یا در حقیقت سعی در شناخت زمینهٔ الهام آنها. این نیز با آنچه نزد منتقدان سنت گرای قرن پیش پژوهش در زمینه و حوزهٔ نفوذ خوانده می‌شد تفاوت چندانی نداشت. تفاوت آنها فقط در شیوهٔ بررسی بود نه در هدف. چرا که درهردو، هدف عبارت بود از شناخت شرایط و احوالی که اثر ادبی در آن احوال و شرایط به‌وجود آمده بود. این نیز تا آنجا که بیرون از حدود جستجوهای مربوط به‌تعلیم فروید و پژوهش در زوایای روانی شاعر و نویسنده بود امری بود که درین ایام مخصوصاً در آثار انتقادی خانم ویرجینیا وولف (۱۹۴۱-۱۸۸۲) دنبال می‌شد. ویرجینیا وولف که خود در داستان نویسی مقام بلندی داشت و بعضی وی را مهمترین داستان‌پرداز جدید انگلستان شمرده‌اند[5] در مقالات انتقادی خویش کوشید تا نشان دهد اهمیت اثر ادبی به‌شرایط و احوالی که آن اثر تحت تأثیر آنها به‌وجود آمده است و یا خوانده شده است بستگی دارد. نقد ویرجینیا وولف البته محدود به‌جنبهٔ تاریخی آثار نماند جهات زیباشناختی را هم گه‌گاه درخور توجه یافت.

معهذا گرایش وولف به‌نقد تاریخی جوابی به‌یك حاجت روحی بود که در جامعهٔ عصر وی خواننده غالباً از منتقد طلب می‌کرد و اجابت آن منتقدانی راهم که تمایل به‌تعلیم مارکس نشان می‌دادند وامی‌داشت تا در تفسیر منشأ آثار به‌نقش تاریخی طبقات و آنچه نزد آنها جبر تاریخ خوانده می‌شد توجه کنند. شاعرانی مانند آودن (-۱۹۰۷)، استفن اسپندر (-۱۹۰۹) و دی‌لـویس (-۱۹۰۴) در

سالهای قبل از جنگ دوم جهانی کوشیدند تا در نقد ادبی منشأ اجتماعی آثار را مورد بحث سازند. با آنکه بعضی از نویسندگان و روشنفکران انگلیسی که در دوران جنگهای داخلی اسپانیا به تعلیم مارکس گرایش نشان می‌دادند بعدها از آن راه باز گشتند در آثار انتقادی غالب آنها هنوز نشانه‌هایی ازین طرز فکر هست و بدینگونه چپ‌گرایان و راستروان هریك به‌شیوهٔ خویش غالباً به آنچه نقد تاریخی نام دارد و بنایش بر تحقیق در منشأ تاریخی آثار و ارتباط بین اثر و آفرینندهٔ اثرست تمایل نشان می‌دهند و هرچند هنوز نقادانی هم هستند که آثار ادبی را امری می‌دانند که بین نویسنده و خواننده است و به گذشتهٔ نویسنده ربطی ندارد اما شیوهٔ التقاطی که جامع این روش‌هاست و آثار ادبی را غالباً از دیدگاه‌های مختلف بررسی می کند، هنوزهم مثل گذشته در بین روشنفکران بیشتر مطلوبست.

اما در اروپا نقدادبی سنت دیرینه‌یی در ادبیات فرانسه داشت. مقارن سالهای آغاز جنگ جهانی اول هنوز چند سالی بیش، از مرگ برونتیر (۱۹۰۶-۱۸۴۹) نمی‌گذشت اما کسانی چون امیل فاگه (۱۹۱۶-۱۸۴۷)، ژول لومتر (۱۹۱۴-۱۸۵۳)، رمی‌دوگورمون (۱۹۱۵-۱۸۵۸)، و آناتول‌فرانس (۱۹۲۴-۱۸۴۴) هنوز درحیات بودند وگوستاولانسون (۱۹۳۴-۱۸۵۷) شیوه‌های نقد تاریخی و علمی را تا مدتها بعد همچنان ادامه داد. دربین اینها فاگه، لومتر، ولانسون به‌حوزهٔ دانشگاه مربوط بودند والبته رمی‌دوگورمون وآناتول فرانس نیز بیش‌وکم با هومانیسم دانشگاهی مربوط می‌شدند. نقدادبی در نزد اینگونه منتقدان اهمیت یك نوع کار ابداعی را داشت و همین شور ونشاط آنها بودکه آناتول فرانس را وا می‌داشت ادعا کندکه گویی نقدادبی سرانجام تمام انواع ادبی را درخود جذب خواهد کرد.

امیل فاگه، که خود استاد دانشگاه پاریس ودرعین‌حال منتقد ادبی تعدادی‌از جرایدبود درمسایل مختلف ادبی،فلسفی، اجتماعی،وحتی‌سیاسی مقالات ورسالات بسیار نوشت که هم‌شامل مباحث کلی ونظری وهم‌متضمن تحقیقات‌جزئی می‌شد. اما در نقادی فردگرای (Individualiste) بود، و به‌احوال فرد و خلق‌وخوی او بیشتر علاقه نشان می‌داد تا به‌جامعه و تأثیری که درفرد دارد. ازین‌رو غالباً می کوشید تا احوال ودقایق اخلاقی وروانی نویسندگان را از آثار آنها استنباط کند وتصویرهایی

که وی از نویسندگان عرضه می‌دارد به‌همین جهت تأثیر و گیرایی‌خاص دارد.

گوستاولانسون در واقع شیوهٔ تن وبرونتیر را درتحقیقات ادبی دنبال کرد. طریقهٔ وی مخصوصاً با قدرت بیان و دقت علمی که او داشت سبب شد که تاریخ ادبیات، اندك اندك، بخش عمدهٔ قلمرو نقد ادبی را تسخیر کند. چرا که درنزدوی هرنوع قضاوت دربارهٔ آثار ادبی یك عنصر شخصی داشت که عبارت از ارزیابی ذوقی‌بود و یك عنصر غیرشخصی که عبارت بود ازمعلومات ناشی از واقعیت‌های تاریخی راجع به‌اثر و نویسنده. و البته هرچند تأثر ذوقی خواننده در مقابل اثر ادبی جنبهٔ شخصی دارد وآن را نمی‌توان تحت نظم و انضباط قاعده درآوردلیکن آنچه از بررسی واقعیات تاریخی درباب اثر و نویسنده بدست می‌آید آن تأثر را تحت نظارت درمی‌آورد، تهذیب واصلاح می کند، وتاحد امکان آنرا از آلودگی به‌اغراض باز می‌دارد. بدینگونه، تاریخ ادبیات در آنچه به‌آثار گذشتگان مربوط است تا حد ممکن به‌یك نـوع بررسی «عینی» یا «شبه عینی» منجر می‌شود و یك گونه نقد بالنسبه مطمئن می‌سازد. دربین محققان دیگر کـه در همین شیوه به‌نتایج جالب رسیدند باید از ژوزف بدیه (۱۹۳۸-۱۸۶۴) یادکرد که داستان تریستان و ایزوت-بدانگونه‌که وی از روی روایات کهن پرداخته است- شهرت بسیار دارد. مطالعات وی درباب داستانهای قرون وسطی، امتزاج بسیار دلپذیری بود از قریحهٔ علمی و ذوق انتقادی.

با اینهمه بیرون از حوزهٔ استادان دانشگاه، آثار بعضی منتقدان دیگر نیز در نـزد دانشگاهیان و روشنفکران قبول و رواج تمام یـافت. از جمله رمی دوگورمون (۱۹۱۵-۱۸۵۸) که خود شاعر و داستانپرداز نیز بود و آنچه را نقد می کرد خود بخوبی می‌شناخت، درنقادی‌نمایندهٔ مکتب سمبولیست به‌شمار می آمد ومعتقد بود که ورای واقعیت‌هایی که عقلی و عمومی است، واقعیت‌های دیگر نیز هست. خود وی غالباً اصرار داشت کـه صورتهای دیگری از آن واقعیت‌ها عـرضه دارد و این اصرار گه‌گاه فکر و بیان او را تا حدی غیر معمول و حتی وقیحانه نشان می‌داد. درحقیقت وقتی اروینگ بابیت منتقد امریکایی وی‌را یك جمالپرست افراطی (Ultra-Aesthetic) می‌خواند به‌همین غرابت فکر وی که گاه سبب می‌شد همه‌چیز

را فدای زیبایی و ظاهر کند نظر داشت.

شارل مورا (۱۹۵۲-۱۸۶۸) هم که مثل وی معجونی از تمایلات و آراء غریب و افراطی بود نقد ادبی را بیشتر همچون تابعی از نقد اجتماعی و سیاسی تلقی می کرد. وی به‌سبب گرایشی که به‌بعضی از لوازم فرهنگ کلاسیك فرانسه‌داشت مخصوصاً باتمام آنچه وی آن رامنسوب به‌فردگرایی، آزادی‌گرایی (Liberalisme) و هرج و مرج (Anarchie) می‌داشت مخالف بود، اصلاح مذهب و همچنین انقلاب کبیر فرانسه‌را به‌شدت‌دشمن می‌داشت‌بلکه‌نسبت به‌نهضت ادبی رمانتیسم‌هم نظری کاملا ناموافق اظهار می کرد و آن نهضت را مسؤول عمدهٔ خطاها وناکامیهای فرانسهٔ قرن‌نوزدهم می‌شمرد.[۶] معهذا، آنگونه که بعضی نقادان به‌درستی خاطرنشان کرده‌اند خود وی بیش از آنکه یك طبع کلاسیك را عرضه کند معرف یك روح رمانتیك بود: خیال‌پرور، با افکاری آمیخته به‌احساسات و رؤیا.

از جمله کسانی که درمورد‌ماهیت وارزش رمانتیسم نظری شبیه به‌رای‌شارل‌-مورا اختیار کردند مخصوصاً نام پیرلاسر (۱۹۳۰-۱۸۶۷) درخور یادآوریست که رسالهٔ او درباب «رمانتیسم‌فرانسه» (۱۹۰۷) عبارت بود ازیك‌بررسی تقریباً خصمانه درباب این «انقلاب که در زمینهٔ احساسات و عقاید درقرن نوزدهم» به‌وجود آمد. معهذا پیرلاسر بعدها معتدلتر و بلندنظرتر شد و آثار دیگرش درچهارچوبهٔ این «محدودیت» نماند. وی، بعدها درواقع یك وارث واقعی سنت‌های نقادی سنت‌بوو تلقی شد و شایستهٔ آن نیز بود.

تعدادی از نویسندگان آفرینشگرهم درین ایام در نقد ادبی فعالیت قابل ملاحظه نشان دادند. ازآنجمله مخصوصاً ژول‌لومتر، آناتول فرانس، وپل‌بورژه رامی‌توان نام برد. ژول‌لومتر (۱۹۱۴-۱۸۵۳) چون خود قریحهٔ شاعری و قصه‌پردازی‌داشت وحتی چند نمایشنامه هم نوشته بود با رنگ شاعرانه قوی که به‌نقدخویش داد آن را لطف و تأثیری خاص بخشید. شیوهٔ او در نقادی مبنی برتأثرنگاری بود. خود او درباب مقالات انتقادی خویش خاطرنشان می کرد که آنها چیزی جز تأثرات نویسنده نیست نهایت آنکه این تأثرات (Impressions) ازروی صداقت وبانهایت دقت‌یادداشت شده‌است. به‌نظرژول درواقع هیچ‌یك ازاصول مربوط به‌زیباشناسی

آن اندازه معتبر نیست که آن را بتوان در ارزیابی آثار معیاری قابل اعتماد شمرد آنچه مهم است تأثر مستقیمی است که در مطالعهٔ اثر ادبی بلاواسطه برخواننده دست می‌دهد. آناتول‌فرانس (۱۹۲۴-۱۸۴۴) هم که مثل ژول‌لومتر در نقادی‌شیوهٔ تأثر نگاری را مبنای کار خویش کرده بود ناچار مثل او با معارضهٔ برونتیر که در نقد شیوهٔ تحقیقی و اثباتی داشت روبرو شد. معهذا گرایش او به‌تأثرنگاری در واقع ناشی از استغراق او در شك فلسفی و از اعتقادش به‌نسبیت امور بود. غالباً خاطرنشان می کرد که نقدهم -مثل فلسفه وتاریخ- نوعی داستان است که‌اختصاص به‌اذهان آگاه و کنجکاو دارد. البته داستان هم، چون نیك‌بنگری، هرچه باشدنوعی نوشتن شرح حال شخصی (Autobiographie) است. درینصورت منتقد خوب کسی است که داستان ماجراهای روح خود را در معرکهٔ برخورد با شاهکارها بیان می کند. بدینگونه، چون انسان نمی‌تواند بکلی ازخود برآید هرچه به‌عنوان نقادی می‌نویسد ناچار ذهنی است ونقد عینی هم که برونتیر به‌اعتقاد خودمی‌خواهد بنا کند به‌قول وی در واقع دستگاه خلل‌ناپذیریست که فقط ده‌سالی دوام خواهد داشت! در حقیقت تحت تأثیر اعتقاد جزمی به‌شك، آناتول‌فرانس نمی‌توانست این نکته را تصدیق کند که منتقد می‌تواند خالی از هرگونه شائبهٔ اغراض باشد. با اینهمه نقد خود وی هم اگر چند برتأثرنگاری مبتنی بود بهیچوجه نقدی بلهوسانه، غرض‌آلود، و غیر مسؤول محسوب نمی‌شد بلکه بیشتر حاکی از ذوق و قریحهٔ تربیت یافتهٔ یك ادیب هومانیست به‌نظر می‌رسید.

اما پل‌بورژه (۱۹۳۵-۱۸۵۲) که نیز مثل آناتول‌فرانس یك داستانپرداز بود از تأملات روانشناسی که رنگ خاصی به‌داستانهایش داده بود برای خود راه دیگری به‌نقد ادبی گشود. وی در آنچه به‌نام «بررسی‌هایی در روانشناسی معاصر» نشر کرد (۱۸۸۳) کوشید تا از روی تحقیق در احوال و آثار نویسندگانی که در عصر وی موردقبول بودند تصویراخلاقی جامعهٔ عصررا طرح کند. همین‌ملاحظات همراه با بررسی‌های روانشناسی واخلاقی سبب شد که وی در رمان معروف«مرید» (Le Disciple) بکوشد تا نویسندگان را متوجه مسؤولیت خویش کند وآنانرا از هرج و مرجی که در تعلیم بعضی منتقدان وصاحبنظران هست برحذر دارد. درواقع وی هیپولیت‌تن منتقدمعروف عصرخویش را درین‌داستان درقالب «آدرین‌سیکست»

وارد کرد و در شخصیت او افراط در جزمیگری و افراطگرایی را محکوم نمود. معهذا همین داستان او در واقع تجسم کمال مطلوبی بود که هیپولیت‌تن از داستان‌پردازی داشت: یك سند مربوط به‌تاریخ و سرگذشت اخلاقی.

نقد ادبی، در دنبال تحقیقات و بررسی‌های امثال برونتیر، فاگه، لانسون، و بدیه در حوزهٔ دانشگاهها تدریجاً تحت تأثیرسنت‌های مربوط به‌تاریخ قرار گرفت و به‌تاریخ ادبیات و ادبیات تطبیقی منجر شد. چنانکه در فاصلهٔ دوجنگ جهانی این حالت تاریخ‌گرایی در سراسر نقدی که در حوزهٔ دانشگاهها یا محافل وابسته به‌دانشگاه رایج بود همه‌جا محسوس شد. در نزد کسانی مثل ژوزف بدیه، دانیل مورنه، و دیگران این گرایش مخصوصاً از ادامهٔ نفوذ سنت بوو، تن، و برونتیر حکایت می کرد. ادبیات فرانسه درین سالها مخصوصاً از لحاظ ارتباط آن با ادبیات‌خارجه مورد تحقیق واقع گشت. از جمله، فردینان بالدنسپرژه (F. Baldensperger) که در واقع نوعی هومانیسم تازه را، در معنایی وسیعتر، تبلیغ می کرد با همکاری پل‌هازار مجلهٔ «ادبیات تطبیقی» را به‌وجود آورد که در آن خود وی مخصوصاً به‌ادبیات انگلیسی و آلمانی پرداخت، پل‌هازار به‌ادبیات اسپانیایی وایتالیایی‌توجه کرد، وپل‌وان‌تیگم به‌ادبیات اسکاندیناوی اشتغال جست. میراث نقد تاریخی‌ولغوی همچنان در تاریخ ادبیات و ادبیات تطبیقی دنبال شد و درینگونه نقد که غالباً آثار ادبی را بی‌آنکه از لحاظ هنری و زیبایی ارزیابی نمایند از لحاظ منشأیا طرزبیان شرح و تفسیر می کنند محققان گه‌گاه به‌کلی فراموش می کنند که تأمل در یك یك درختان جنگل آنها را از اینکه در ورای درختها، جنگل را هم ببینند باز می‌دارد. از ویژگی‌های نقادی سالهای بین دو جنگ، و همچنین سالهای بعد از جنگ دوم این بودکه مشاجرات فلسفی، ادبی، و اجتماعی تحت تأثیرمداخلهٔ مطبوعات‌خیلی بیش از ادوار پیش با سروصدا همراه شد. دربین این مشاجرات آنچه مخصوصاً از مقولهٔ ادبی بود عبارت بود از بحث دربارهٔ رمانتیسم و مشاجره در باب شعر سره. مشاجرهٔ راجع به‌رمانتیسم البته سابقهٔ زیاد داشت اما درحدود سال ۱۹۲۷ که صدمین‌سال شروع نهضت رمانتیك در فرانسه محسوب میشد بهانه‌یی برای تجدید مناقشه پیش آمد و مخالفان رمانتیسم آن نهضت را همچون تأثیری که انگلستان و

آلمان در ادبیات فرانسه برجای نهادند وسنت ملی ادبیات فرانسه‌را با آن ضایع و تباه نمودند محکوم کردند. مناقشهٔ مربوط به‌شعر سره هم که یکدوسالی زودتر ازصدمین‌سال نهضت رمانتیسم در گرفت در واقع منتهی شد به‌قبول برتریهای‌شعر سمبولیست ـ پل‌والری. درین مسأله صحبت درین بودکه جوهر شعر یعنی آنچه شعر محض وشعرمجرد را تحقق می‌دهد ومایهٔ امتیاز قطعی‌آن از نثرمیشودچیست؟ حاصل مشاجرات نشان داد که شعر سره عنوان نوع خاصی ازشعر نیست بلکه‌فقط یك نوع کمال مطلوب است‌که شعرممکن است درصدد نیل بدان باشد وشایدفکر «تصویر گرایی» (Imagism) هم که درامریکا به‌وسیلهٔ عزراپاوند تبلیغ میشدصورت دیگر یا تجسم و تظاهری از پاره‌یی اوصاف آن تلقی تواند شد.[۷]

در هرحال فکر «شعرسره» مثل آنچه در مکتب معروف به‌دادائیسم، و سپس در مکتب سوررئالیسم تجلی یافت وگرایش به«ناخودآگاه» را همچون وسیلهٔ عمده‌یی درنیل به‌کمال شعروهنر ترویج می‌نمود، خود به‌یك معنی نوعی اجتناب‌ازدرگیری با واقعیت‌های حسی و عقلی بود و تفسیر فلسفی آن را می‌بایست مخصوصاً از «درون‌گرایی» (=Intuitionnisme) هانری برگسون جست. این فلسفه که به‌وسیلهٔ برگسون (۱۹۴۱ـ ۱۸۵۹) تعلیم‌میشد وجوهرش هم عبارت ازمخالفت بامادیگری، مخالفت با تعقل‌گرایی، وتشویق به‌اشراق و شهود بود نزدکسانی چون شارل‌پگی (۱۹۱۴-۱۸۷۳) ضرورت «اقدام» «زندگی»، و«ایمان» را الزام می‌کرد و به‌قول وی «زنجیر ما را می‌گسیخت» و درعین‌حال نزد بعضی هم فقط بهانه‌یی میشدبرای گریز از تعقل ـ نوعی نیهیلیسم.

معهذا درسالهای بحران جهانی (۱۹۳۲-۱۹۲۹) که بازشبح جنگ وانقلاب اروپا و جهان را تهدید می‌کرد این گریز از واقعیت در ادبیات، جای خود را به‌برخورد جدی با مسایل واقعی و محسوس داد و روح انتقادی که در معنی وسیع خویش ـ یعنی نیروی تحقیق، شناخت، و ارزیابی ـ یك ویژگی تمدن و فرهنگ معاصر به‌نظر می‌آید؛ همه چیز، همهٔ ارزش‌ها و همهٔ مظاهر فرهنگ، را در حوزهٔ بررسی خویش گرفت.

بدینگونه، تا پایان ربع اول قرن حاضر منتقدی که در فرانسه مخصوصاً

این روح انتقادی را در ارزیابی آثار ادبی با حوصله و دقت تمام به‌کار برد ژاك‌ ریویر (۱۹۲۵ - ۱۸۸۶) بود که سالها نیز مدیریت نشریهٔ ادبی معروف NRF (مجله جدید فرانسوی) را برعهده داشت. شیوه‌یی که وی در نقد آثار ادبی به‌کار می‌بست عبارت بود از سعی در تحلیل اثر و اینکه از طریق شهود و درون‌بینی به‌دنیای نویسنده راه بیابد. از این‌رو به‌آنچه از راه تحقیق و تاریخ در بارهٔ نویسنده حاصل میشد چندان توجه‌نداشت و گویی آنگونه اطلاعات را درفهم اثر، چندان مهم‌نمی‌شمرد. نظیر همین شیوه، به‌وسیلهٔ دو منتقد دیگر نیز همچنان ادامه یافت چرا که، آندره سوارس (۱۹۴۸-۱۸۶۸) و شارل دوبوس (۱۹۳۹-۱۸۸۳) نیز مثل ژاك‌ریویر آن قدر که طالب غنی کردن روح و جان خویش بودند به‌توسعهٔ اطلاعات خود اهمیت نمی‌دادند. چنانکه سوارس کوشید تا به‌شیوهٔ عرفانی هانری برگسون - که وی علاقهٔ خاصی به‌فلسفهٔ‌او نشان می‌داد - با آنچه مایهٔ الهام نویسنده است به‌طور مستقیم ارتباط شهودی پیدا کند. طرفه آنست که فلسفهٔ برگسون برخلاف شوق و شوری که در سوارس پدید آورد در فکر یك منتقد دیگر این زمان، ژولین‌بندا (- ۱۸۶۷ ۱۹۵۶) تأثیری که باقی گذاشت نفی و انکار سخت بود. بندا که یك منتقدستیهنده بود، در نقد فلسفهٔ برگسون ملاحظات تند - گه‌گاه زننده و دور از انصاف - اظهار کرد و آن را مشحون از تناقض و اشتباه خواند. مهمترین و نام‌آورترین منتقد فرانسوی در فاصلهٔ بین دو جنگ جهانی آلبرتیبوده (۱۹۳۶ - ۱۸۷۴) بود که به‌ مطالعهٔ فلسفه، تاریخ، و ادبیات عشق وافری داشت و همین‌نکته به‌نقد اوعمق‌ونفوذ خاص می‌بخشید. وی نیز مثل سوارس از فلسفهٔ برگسون متأثر بود و در نقد آثار ادبی لازم می‌دید که منتقد بانویسنده همدلی بیابدوبا طریقهٔ شهود واشراق‌برگسونی جریان اندیشهٔ نویسنده را تا آستانهٔ ابداع دنبال کند. بروی ایراد کرده‌اند که غالباً تمایل به‌مسامحه و اغماض دارد و در برملا کردن معایب و نقایص آثاراصرار و خشونتی را که از منتقدی دقیق وجدی انتظار می‌رود نمی‌ورزد اما این حالت وی ظاهراً بدان سبب بود که وی به‌عنوان مورخ توجه به‌نسبی بودن بسیاری‌امور و قضایا داشت و این نکته وی را از جمود که لازمهٔ تعصب است باز می‌داشت. این روح تسامح‌درنزدامیل شارتیه معروف به‌آلن (۱۹۵۱-۱۸۶۶) نیزجلوهٔ بارزداشت. آثار انتقادی او که متضمن مطالعاتی درباب بالزاك و دیکنس و تحقیقاتی در باب

تربیت و دربارهٔ روابط هنرها نیز هست از وسعت حوزهٔ علائق او حاکی است. معهذا وی به‌جای آنکه مثل پیرلاسر و ژولین بندا با آنچه مخالف عقیدهٔ اوست به‌ستیز تعصب‌آلود برخیزد کوشید تا در هرمورد آنچه را اندیشهٔ درست وعاری از تعصب و محدودیت می‌شمرد تعلیم کند.

در بین نویسندگان و شاعران این سالها نیز مثل سالهای پیشتر بعضی قریحهٔ نقادی نشان دادند یا خود بیشتر به‌نقادی معروف شدند. از جمله درین زمینه می‌توان از ادمون‌ژالو (۱۹۴۹ - ۱۸۷۸) داستانپرداز، و والری‌لاربو (۱۹۵۶ - ۱۸۸۱) شاعرو داستانئویس نام برد که آثار انتقادی آنها از وسعت وتنوع حوزهٔ علاقهٔ آنهاحکایت دارد. همچنین نام ژان‌پل‌سارتر (-۱۹۰۵) در خور ذکرست که علاوه بر آثار فلسفی وابداعی‌خویش به‌نقد نیز علاقه دارد و در یك رسالهٔ نظری وانتقادی خویش به‌نام «ادبیات چیست؟» می کوشد تا ضرورت تعهد و التزام را برای نویسنده‌ومنتقد نشان دهد.

در دوره‌یی که روح نقادی بیش ازهردورهٔ دیگر درادبیات جلوه داردا کنون دیگر کمتر نویسنده و شاعر ارزنده‌یی هست که ناچار برای توجیه شیوهٔ فکروبیان خویش‌هم که باشد به‌نقادی دست نزده باشد وکسانی چون پل کلودل، آندره‌ژید، ژرژدوهامل، آندره مالرو، و آلبرکامو در مقالات، مصاحبه‌ها، و مقدمه‌های خویش گه‌گاه مثل نقادان حرفه‌یی به‌نقد و ارزیابی آثار ادبی پرداخته‌اند. درست‌است که بعضی ازینگونه آثار انتقادی مثل آنچه ژان‌پل‌سارتر دربارهٔ بودلر و آنچه‌رولان‌بارت دربارهٔ میشله نوشته است شاید بیشتر از مقولهٔ ماوراء نقد باید تلقی شود تا نقد درمفهوم عادی[۸]؛ معهذانقد این آفرینشگران‌نوآور غالباً جاذبهٔ خاصی برای‌عامهٔ خوانندگان جوان عرضه می کند که در نقد سنگین و ملال‌انگیز دانشگاهیان نیست. درهرحال اگر در نقد غالب این نقادان‌آفرینشگرنیز مثل نقد بعضی منتقدان‌حرفه‌یی و تفسیرگر دیگر هیچ «کوشش بیطرفانه»یی برای دستیابی به‌شناخت بهترین آثار به‌چشم نمی‌خوردوغالباً نظرگاههای فردی‌یا اجتماعی خاص دنبال میشود البته‌جای تعجب هم نیست. در دنیایی که همه‌چیز درآن، انسان را به‌مبارزه و تلاش‌می‌خواند نقد ادبی که خود را وجدان ادبیات و ادبیات را وجدان جامعه می‌پندارد اکنون

دیگر احساس می کند که بیطرفی جز نوعی فرار از مسؤولیت نیست معهذا بیشك گرایش به‌عینیت هم خود یك نوع مسؤولیت‌گرایی است ـ و ازین‌روست که‌گویی نقد همیشه بین این دو قطب مخالف در نوسان خواهد ماند.

در اسپانیای قرن حاضر از نقد ادبی آنچه مربوط بـه جنبهٔ فلسفی، روانشناسی، یا زیباشناسی بود اکثر در آثار کسانی که به‌عنوان مقاله‌نویسان مشهور شدند مورد تـوجه گشت. از آنجمله بود میگل ده اونامونو (۱۹۳۶ - ۱۸۶۴) کـه شاعـر و داستانپرداز هم بود اما شهرتش مخصوصاً بـه‌سبب مقالات انتقادی و فلسفی است. تعلیم فلسفی او در واقع نوعی اگـزیستانسیالیسم است و تأثیر کیر کگورد در آن پیداست. این تعلیم مخصوصاً در اثر معروف او بنام «احساس تـراژیك زنـدگی» (۱۹۱۳) جلوه دارد و نویسنده در طی ایـن مهمترین کتاب فلسفی اسپانیایـی نشان می‌دهد که چطور سرنوشت انسان عمده‌ترین مسأله‌یی است که ذهن وی رامشغول می‌دارد. نگرانی ازمسألهٔ ابدیت که بدون اطمینان از آن،به‌اعتقاد وی، زندگی‌انسان به‌کلی لغو وپوچ به‌نظر می‌رسد درین اثـر، نویسنده را همچـون متفکری شکاك نشان می‌دهد که می‌خواهد مبنایی برای ایمان خویش بجوید و نمی‌توانـد بـه آن دسترسی بیابد. اونامونو که یك چند در قارهٔ اروپا سفر کرد وچندی هم درفرانسه به‌حال تبعید بسر می‌برد در سالامانکا تا مقارن آغـاز جنگهای داخلی اسپانیا استاد ادبیات یونانی و در عین‌حال متصدی اداره دانشگاه بود. بـه‌علاوه آشنائی درست باالسنهٔ لاتینی، فرانسوی، ایتالیایی، انگلیسی وآلمانی او را با تمام اندیشه‌وادبیات اروپا از قدیم تا جدید مرتبط می‌داشت. در آنچه به‌احوال کشورش مربوط میشد اونامونو به‌تربیت قوم، و نشر فرهنگ در بین مردم علاقهٔ بسیار نشان می‌دادمعهذا ذوق مخالفت با عقاید جاری گه گاه او را به‌تناقض‌گویی نیز می کشانید. از جمله، برای آنکه به‌قول خود جوهر کاستیلی (Casticismo) قوم اسپانیایی را از تأثیـر جنبه مخرب تمدن اروپایی دور نگهدارد در ۱۸۹۸ طی مقاله‌یی معروف گـرایش به‌فرهنگ اروپائی را به‌شدت مورد انتقاد ساخت چنانکه دهقان بیسواد اسپانیائـی را از کارگر آگاه و کارآزمودهٔ نیویورك خوشبخت‌تر، فرزانه‌تر، و تندرست‌تـر خواند وحتی جهالت (Ignorancia) اورا بالحنی شاعرانه ودرعین‌حال سفسطه آمیز

که خاص اوست نوعی حکمت (Sabiduria) و دانش خدایی (Ciencia Divina) خواند. درعین‌حال عقاید او که در مجموعهٔ هفت جلدی مقالاتش گرد آمده است روی هم رفته معرف نوعی آزادگرائی (Lireralism) است که در آن ایام در نزد متفکران انگلستان رواج تمام داشت. معهذا علاقه به‌جوهر اسپانیایی سبب میشدکه اونامونو از طریق اتحاد و اتصال با آن وجود خود را در وجود اسپانیا جاودانه سازد و بدینگونه مسألهٔ ابدیت را هم که مهمترین عقدهٔ فکری اوبود برای خودحل کند. دربین آثار او آنچه مخصوصاً از لحاظ نقد ادبی خالص اهمیت دارد کتابی است به‌نام «زندگی دن‌کیخوته و سانچو» که در واقع تفسیری زیرکانه و آمیخته با ذوق وظرافت از زندگی نویسندهٔ کتاب است. همچنین درین زمینه نام خوزه ارتگای‌گاست (۱۸۸۳–۱۹۵۵) در خور ذکرست‌که استاد فلسفه بود و می‌توان او را از پیشروان فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم هم به‌شمار آورد.[۹] مجله‌یی بنام مجلهٔ غرب که وی بنیان نهاد درنشرفرهنگ و فلسفهٔ آلمانی در اسپانیا تأثیربسیار داشت‌وسبك قوی و روشن نویسندگی او ازاسباب عمدهٔ شهرتش بود. ارتگا با آنکه درمادرید بتدریس متافیزیك اشتغال داشت و مخصوصاً به‌فلسفهٔ آلمان علاقه می‌ورزید خود بیشتر یك نوع روزنامه‌نگار فیلسوف مآب بود تا یك فیلسوف ژرف‌نگر. در یك کتاب انتقادی راجع به«اندیشه‌های کیخوته» این ذوق روزنامه‌نگاری به‌صورت جالبی با قریحهٔ فلسفی توأم شده است. یك عبارت معروفش درین کتاب که می‌گوید «من‌عبارت هستم از من و پیرامونم(yo Soy yo y mi Circonstancia) در عین‌آنکه جوابی به‌عبارت«می اندیشم پس هستم» دکارت‌محسوبست تلقی او را از ارتباط انسان ومحیط وی بیان‌می‌دارد. دریك اثردیگرکه در «باب‌اسپانیایی‌بی‌مهرهٔ پشت» (Espana invertebrada) سخن می‌گوید نسبت به مردم اسپانیا و بنیادهای فرهنگ آن بطور آشکارا بدبینی اظهار می‌کند. عمدهٔ شهرتش به‌خاطر کتابی‌است معروف به«طغیان توده‌ها» که در آن نفوذ قدرت عامه را انتقاد می‌کند و پیدایش تخصص‌های حرفه‌یی را از اسباب انحطاط و زوال تمدن می‌یابد. در این کتاب نویسنده با آنکه ازبسیاری جهات با اسوالد اشپنگلر تفاوت نظر دارد از لحاظ اشارت به‌انحطاط تمدن‌غرب‌سخنانش باکلام‌اشپنگلرشباهت می‌یابد و گاه نیزلحن نیچه را به‌خاطر می‌آورد. اثردیگرش که مخصوصاً از لحاظ نقدادبی درخورتوجه

می‌نماید ملاحظاتی است درباب مسایل فلسفی مربوط به‌هنر - و رهانیدن هنر از هومانیسم (La Deshumanizacion del arte). می گوید که هنر نیز مثل اخلاق و عقل وجودش برای آنست که تا به‌زندگی خدمت کند درینصورت وقتی تمام ارزش‌های اجتماعی گرایش به‌سوی دموکراسی و مساوات طلبی دارد چرا باید هنر در زندان قواعد و رسوم مربوط به‌سبك که ناشی از غلبهٔ روح هومانیسم است باقی بماند؟

معهذا نقد ادبی اسپانیا در این ایام، در مقابل این غلبهٔ روح هومانیسم مقهور بود و هومانیسم بر آن حکومت واقعی داشت. چنانکه مارسلینو ای پلایو (۱۹۱۲-۱۸۵۶) که کتابی درباب عقاید زیبا شناختی در اسپانیا نوشت و همچنین فرانسیسکو گونتسالس (۱۹۱۷-۱۸۳۳) که تاریخ نقد ادبی اسپانیا رابررسی کرد در واقع بیشتر به‌تحقیقات ادبی و آنچه هومانیسم خوانده میشد خدمت می کردند. درین رشته از نقد ادبی در اواسط قرن نام رامون پیدال (-۱۸۶۹) و امریکو کاسترو (-۱۸۸۵) مخصوصاً شایان یادآوریست. پیدال مطالعات دقیقی درباب حماسه و تاریخ اسپانیا کرد، و کاسترو کتابی درباب اندیشهٔ سروانتس، و کتابی دیگر درباب اسپانیا در تاریخ نوشت که هردو از حوصله و تعمق محققانه حکایت داشت.

بطور کلی درآنچه نقد ادبی در باب ارزیابی میراث فرهنگ گذشتهٔ اسپانیا عرضه می کند در قرن حاضر دو جریان مخالف غالباً با یکدیگر برخوردی مشهود دارند. یك جریان که مخصوصاً از اندیشهٔ امثال اونامونو، و ارتگاگاست سرچشمه می گیرد فرهنگ اسپانیا را در مواجههٔ با اروپا بررسی می کند و جریان دیگر که پیدال و کاسترو نمایندگان آن بشمارند گذشتهٔ اسپانیا را در مقابله با اسلام و عرب می‌نگرد. اونامونو توافق کامل فرهنگ اسپانیائی را با فرهنگ باستانی رم امری محقق میشمارد و تأثیر ریشه‌دار و مستمر رم را در روح اسپانیائی با نفوذ گذرا و بی‌دوام اعراب درخورمقایسه نمی‌یابد. همین که زبان اسپانیایی یك شاخه از زبان لاتینی محسوبست و همچنین این نکته که اسپانیاییها هنوز موافق مفاهیم و تصورات رومیان قدیم فکر می کنند به‌عقیدهٔ وی نشان می‌دهد که اسپانیا با فرهنگ غربی و رومی اتحاد انکارناپذیر دارد معهذا به‌عقیدهٔ اونامونو این اتحاد مانع از

آن نیست که فرهنگ اسپانیایی ویژگیهای خاص خویش را نیز که ناشی از تأثیر اقلیم و نژادست حفظ کرده باشد. ازنگا گاست‌هم که نسبت به‌تأثیر عرب و اسلام بهیچوجه نظر مساعد ندارد اسپانیا را مخصوصاً به‌فرهنگ آلمانی مربوط می‌یابد. می‌گوید حملهٔ اعراب بهیچوجه نقش عمده‌یی در فرهنگ اسپانیا نداشته است و این سرزمین بیشتر با فرانسه، انگلستان، و ایتالیا پیوند دارد. در مقابل این طرز تلقی ازفرهنگ اسپانیا بایدجریان مخالف را ذکر کرد که مخصوصاً به‌نقش‌فرهنگ اسلامی و یهودی در تحول فرهنگ و تاریخ اسپانیا نظر دارد. از جمله امریکو کاسترو تاریخ اسپانیا را از ۷۱۱ که اعراب به‌این سرزمین آمده‌اند آغاز می‌کند و سابقهٔ رومی شبه‌جزیره را از لحاظ فرهنگ ملی چندان در خور توجه نمی‌یابد. پیدال نیز به‌تأثیر عمیق فرهنگ عربی در سنت‌های اسپانیائی توجه خاص دارد، و از جمله در مسألهٔ معروف مربوط به‌تأثیر داستان معراج در پیدایش کومدی الهی نظر آسین‌پالاسیوس را تأییدمی کند.[۱۰] درهرصورت، تحقیقات ادبی درباب‌فرهنگ اسپانیا رنگ خاصی به‌نقد ادبی امروز اسپانیا داده است. از محققان اخیر که‌بیشتر به‌تاریخ و تاریخ ادبی علاقه نشان داده‌اند پاره‌یی کوشیده‌اند تا با توجه به گذشته در نسل حاضر و دربین جوانان مستعد حس غرور و شوق به‌فرهنگ را برانگیزند چنانکه بعضی نیز خواسته‌اند نشان دهند که ادراك درست آثار ادبی گذشته فقط وقتی بدرستی ممکن خواهد بودکه محیط و عصر نویسندگان آنها بدرستی‌ادراك شود. جنگهای داخلی اسپانیا (۱۹۳۹-۱۹۳۶) و احوالی که در دنبال‌آن روی نمود تعداد زیادی از ارباب فکروهنر، از جمله نقادان و محققان را به‌خارج پراکنده‌کرد و البته با این نابسامانیها هم که اکنون هست نمی‌توان امید زیادی به‌رشد و توسعهٔ ادبیات و نقد ادبی در اسپانیا داشت.

اما در ایتالیا مقارن نخستین سالهای قرن حاضر جوزوئه کاردوچی (۱۸۵۳-۱۹۰۷) منتقد و شاعر معروف قرن اخیر ایتالیا درگذشت که هرچند نقد او عمق فلسفی نقد فرانچسکو دسانکتیس (۱۸۸۳-۱۸۱۷) را نداشت از جهت احاطهٔ وی برفنون شاعری و از لحاظ دقت در تحقیقات ادبی جالب بود. کاردوچی درواقع معرف واقعی روح هومانیسم در اواخر قرن نوزدهم بود و علاقهٔ او به‌سنت‌های

کلاسیك نوعی واکنش در مقابل گرایش‌های رمانتیك به‌شمار می آمد. نقدی که درین زمان در ایتالیا رواج داشت عبارت بود از شیوهٔ تحققی و اثباتی؛ و درواقع بیشتر برواقعیات و اسناد متکی بود تا برداوریهای ذوقی وزیباشناختی. کاردوچی نیز در نقد، به‌طریقهٔ تاریخی و به‌بررسی اسناد و مدارك علاقه می‌ورزید ومطالعات او در تاریخ ادبیات عده‌یی رابدان‌کار جلب کرد ومطالعات مربوط به‌تاریخ‌ادبیات را در مسیر ذوق و دقت انداخت.

معهذا بعد از کاردوچی، آنکه روح تازه‌یی در نقد ادبی ایتالیا دمید‌بندتو-کروچه (۱۹۵۲-۱۸۶۶) بود که هرچند مثل پیروان و تربیت‌یافتگان کاردوچی به‌مطالعهٔ تاریخ و اسناد علاقه داشت لیکن در نقد مخصوصاً شیوه‌یی شبیه به‌شیوهٔ دسانکتیس را دنبال‌کرد و در واقع قضاوت مبتنی برذوق و زیباشناخت را اهمیت بیشتر داد. کتاب او به‌نام زیباشناخت (Estetica) در سر آغاز قرن حاضر به عنوان یك شیپور انقلاب در ادبیات ایتالیا طنین افکند (۱۹۰۲). وی به‌همراه یك منتقد و فیلسوف دیگر جووانی جنتلیه (۱۹۴۴-۱۸۷۵) مجله‌یی بنام نقد (La critica) در شهر ناپل پی افکند که درحقیقت غالب مطالب آن را کروچه می‌نوشت و تأثیر آن در محیط فکری و ادبی ایتالیا قابل ملاحظه بود. چندین رساله وکتاب کروچه که در بین سالهای ۱۹۱۰ و ۱۹۳۶ منتشر شد مسایل مربوط به‌زیبا شناخت را همچنان دنبال کرد چنانکه تعدادی کتاب و رسالهٔ دیگر نیز در همین‌سالها و بعد از آن در مسایل مربوط به‌تاریخ و ادبیات ازجانب وی انتشاریافت که روی‌هم رفته معرف علاقهٔ وی بود به‌مسایل تاریخ، فلسفه، و نقدادبی. بندتو کروچه تعداد زیادی‌مقالات انتقادی دربارهٔ آثار و احوال نویسندگان و شاعران ایتالیا در مجلهٔ خویش منتشر کرد که بعدها تحت عنوان ادبیات ایتالیای نوین در طی چندین مجلد به‌طبع رسید. دربین این نویسندگان نام دسانکتیس و کاردوچی مخصوصاً در خور ذکرست چرا که در باب آنها مقالات کروچه ذوق و لطفی انسانی و عالی دارد. رساله‌یی هم در نقد فلسفهٔ هگل نوشت با این عنوان: آنچه ازفلسفهٔ هگل زنده است وآنچه مرده است. کروچه درین رساله نشان دادکه با وجود علاقه‌یی که به‌عناصر زندهٔ فلسفهٔ هگل دارد وی را نباید از پیروان هگل شمرد و در واقع علاقهٔ وی بیشتر به‌ویکو متوجه بودکه رساله‌یی مستقل هم در باب فلسفهٔ وی نوشت. خود او فلسفهٔ‌خویش

را که شامل مسایل زیباشناخت، منطق، اقتصاد و اخلاق میشد به نام فلسفهٔ روح (Filosofia Della Spirito) می‌خواند زیرا که اصل تعلیم او در همهٔ این مسایل مبنی‌براین اندیشه بود که عالم در حقیقت فقط تجلی روح است وبس. کروچه معتقد بود که آثار ادبی را می‌بایست ازروی تأثیری که برروی خواننده می‌گذارند ارزیابی کرد چرا که خواننده نیز با ارزیابی خویش در آفرینش آثار با شاعر و نویسنده همکاری دارد. درعین‌حال کروچه کوشید تا بین آنچه در آثار شاعران شعر واقعی (Poesia) محسوبست با آنچه غیر شعر (Non - Poesia) بشمارست تفاوت بگذارد و از جمله در کومدی الهی دانته مواضعی را که از لحاظ ذوقی و زیباشناختی شعر مجرد محسوبست از آنگونه موارد که کلام شاعر بیشتر جنبهٔ فلسفی وتمثیلی دارد ودرحقیقت به‌مثابهٔ قالب وچهارچوبی برای «شعر» محسوبست جدا کرد. در آنچه مربوط به‌نقد و ارزش کار نقادیست طرز تلقی کروچه بیشتر جنبهٔ فلسفی داشت. وی بین منتقد که به‌اعتقاد وی می‌بایست فیلسوف باشد با کسی که فقط «انتقاد کتاب» می‌نویسد تفاوت بسیار قایل بود و تأکید می‌کرد که منتقد درعین‌حال نبایدارزش‌های اخلاقی را با ارزش‌های ذوقی وزیباشناختی خلط کند. کروچه هرچند بیشتربه‌عنوان فیلسوف ومربی شناخته بود اما مطالعات‌اومخصوصاً در نقد ادبی و مسایل مربوط به‌نقد و زیباشناخت اهمیت داشت. چنانکه در طی سی‌سالهٔ آخرعمر رساله‌هایی مستقل دربارهٔ تعدادی از شاعران و نویسندگان اروپا مثل گوته، شیکسپیر، کورنی، و دانته نیز منتشر کرد که از آنمیان آنچه دربارهٔ دانته نوشت تا حدی مایهٔ رنجش دوستداران دانته شد.

جووانی جنیله نیز که نزدیکترین دوست دوران جوانی کروچه محسوب میشد مثل او در نقد ادبی آثار قابل ملاحظه به‌وجود آورد که از آنجمله بود کتابی بنام دانته و مانزونی رساله‌یی بنام «مانزونی ولئوپاردی» و کتابی بنام فلسفهٔ هنر، اما وی از فلسفهٔ هگل که در اصول آن با بندتو کروچه همداستان بود ضرورت وجود یك «دولت مطلقه» را استنباط کرد و همین نکته وی را به‌همکاری با فاشیستهاسوق داد. نه‌فقط افکار تربیتی جنتیله مبنی برهمین گرایش‌ها بود بلکه وی حتی‌درتدوین اثر عظیم علمی خویش - دائرةالمعارف ایتالیا Enciclopedia Italiana - نیز این روح فاشیستی را مخصوصاً در مقالات مربوط به‌فرهنگ و تاریخ ایتالیا منعکس

کرد. در سالهای آخر، که دوستی او با کروچه قطع شده بود، فعالیت او بیشتر در خدمت حزب فاشیست مصروف میشد و سرانجام در فلورانس بدست مخالفان حزب کشته شد.

برخلاف وی، کروچه همچنان به‌جبهۀ «لیبرال» وفادار ماند و همین دوری ازدستگاه موسولینی بعدها به‌وی فرصت دادتادرتجدید حیات ایتالیای بعدازفاشیسم شرکت فعال داشته باشد.

غیر از کروچه و جنتیله، تعدادی نقادان دیگر در ایتالیا همچنان شیوۀ نقد ذوقی‌و زیباشناختی را به‌مثابۀ نوعی واکنش در مقابل نقد تحققی و فضل‌فروشانۀ ادیبان ادامه دادند. مجله‌یی بنام «آوا» (La Voce=) که از شش سالی قبل از جنگ اول تا اواسط آن جنگ منتشر میشد و مؤسس آن جوزپه پرتسولینی (– ۱۸۸۲) خود منتقدی جوان و پرشور بود مقالات منتقدانی مثل کروچه، جنتیله، وجوزپه‌آنتونیو بورگزه (۱۹۵۲ – ۱۸۸۲) را درباب مسایل فلسفی و ادبی جاری منتشر می‌کرد و به‌سبب صراحت، شهامت، و موقع‌شناسی خویش تأثیر جالبی در فرهنگ عصر خویش باقی گذاشت.

طرز تلقی این منتقدان از مسایل ادبی صبغۀ فلسفۀ ایدئالیستی را داشت و بندتو کروچه که پیشرو این منتقدان بشمار می‌آمد خود تمایلات اشراقی داشت و درباب‌تاریخ‌هم که بدان علاقۀ خاص‌می‌ورزیدمعتقدبودکه تاریخ بهیچوجه‌یك سلسله حوادث گذشته که آنها را باید کشف کرد نیست بلکه تاریخ در واقع نوعی‌احیاء مجدد زمان گذشته است در وجدان و شعور زمان حال.[۱۱] البته نقدی تا این اندازه مبتنی برمکاشفه و تأثرگرایی همواره با این خطر مواجه بود که در دست منتقدان بی‌تجربه وفاقدصلاحیت تبدیل به‌نقدی تعقل‌گریز،سطحی، و فوق‌العاده ذهنی‌گرای شود. با اینهمه، منتقدی مثل جوزپه آنتونیو بورگزه، که درعین‌حال داستانپردازو نمایشنامه‌نویس نیز بود در نقد شیوه‌های ایدئالیستی را ادامه داد واتکاء برمکاشفۀ ذوقی را با دقت در مسایل تحقیقی جمع کرد. جوزپه‌پرتسولینی کوشید تا درعین آنکه شیوۀ مکاشفه‌آمیز کروچه را ادامه‌می‌دهدتاحد مقدور به‌جنبۀ عینی نقد نیزتوجه کند. وی در ۱۹۳۰ به‌امریکا رفت و آنجا به‌تدریس ادبیات ایتالیایی پرداخت.در

بین آثار او یك زندگی نامهٔ ماکیاولی، و یك تحقیق دربارهٔ کروچه، درخور ذکر است. جووانی پاپینی (۱۸۸۱-۱۹۵۶) که با پرتسولینی و کروچه همکاری دیرین داشت اثر معروفی درباب دانته دارد به‌نام دانتهٔ زنده (Dante Vivo=) که هرچند از سخنان گزاف و تناقض‌آمیز خالی نیست جنبهٔ انسانی دانته را با لطف خاصی تصویر می کند. پاپینی تدریجاً بررغم علاقه‌یی که به‌مشاجرات ادبی اظهار می کرد به‌فلسفهٔ عرفانی گرائید.

در سالهای اخیر نقد ادبی در ایتالیا تا حد زیادی از حوادث سیاسی متأثر به‌نظر می‌رسد با اینهمه بعضی منتقدان که تمایلات تحقیقی و تحققی داشته‌اند توانسته‌اند خویشتن را از اینگونه گرایش‌ها دور نگه‌دارند.

درادبیات آلمانی، آنچه نیچه در اواخر قرن گذشته به‌عنوان شعر دیونیزوسی جستجو می کرد و درمفهوم ستایش رنج همچون جزئی از شور هستی تعبیر می‌شد در کلام یك شاعر نام‌آور اتریشی به‌نام راینرماریاریلکه (۱۸۷۵-۱۹۲۶) تحقق یافت.[۱۲] ریلکه بیشتر یکنوع تولستوی بود که اندوه رمانتیك و شور و احساس نیچه را ارائه می کرد. امابرای او برخلاف آنچه برای‌نیچه روی داد، خدا بهیچوجه‌نمرده بود درطبیعت بود و پیوند با طبیعت که ریلکه بدان اهمیت خاص می‌داد یك نوع اتحاد عرفانی محسوب می‌شد که او را بیشتربه‌سوی دنیای تولستوی می‌برد. شوق و علاقه‌یی‌هم که ریلکه نسبت به‌رودن نشان می‌داد چیزی از شور وهیجان نیچه را نسبت به‌واگنر ارائه می کرد. معهذا بین‌نیچه که شعردیونیزوسی را توصیه کرده بود و ریلکه که آن را تحقق داد اگر یك نقطهٔ اشتراك واقعی‌وزنده‌وجود داشت وجود لواندرآس‌بود. این‌زن که معشوقهٔ ریلکه بود درجوانی نیزیك چندطرف علاقهٔ نیچه واقع گشته بود ودربارهٔ او نیز یادداشتی نوشته بود. برخلاف نیچه که فشار «خود-بینی» وتوسعهٔ زیاده‌ازحد «ارادهٔ‌معطوف به‌قدرت» اورا به‌جنون مبتلاکرد خودبینی عظیم ریلکه برای اوپناهگاه مطمئنی ساخت تا از جنون و انتحارش باز دارد. این خودبینی عظیم که به‌قول بعضی منتقدان دربین جنون و انتحار برای ریلکه گذرگاه دشواری به‌وجودآورده بود دراشعار او که حساسیت شدید و علاقه به‌مرگ‌ودنیای ماوراء درآنها موج‌می‌زد انعکاس یافت و به‌شخصیت عجیب خارق‌العادهٔ اوحالت

غریبه‌یی را که درجنگل شهرها گمشده باشد بخشید. ریلکه شاعر رؤیاها وماخولیاهای عزلت وانزوا بود و طرفه آن‌بود که این زندگی عزلت و تنهائی را با هنرخویش توافق وانطباق تام داده بود. «چندنامه به‌شاعری جوان» اثر مشهوروی، که مجموعهٔ چندنامه خطاب به‌یك شاعر جوان تازه‌کار است در واقع همین زندگی شاعرانه را تعلیم می‌دهد و شاعر به‌جای آنکه مثل یك هوراس «فن شاعری» را به‌مخاطب جوان تعلیم کند اخلاق وتربیت ذوقی و روحی شاعرانه را به‌وی تلقین می کند. چرا که وی طرز تلقی منتقدان را از آثار هنری غالباً خالی ازسوء تفاهم نمی‌یافت و نمی‌خواست به‌عنوان یك منتقد درباب آنچه این شاعر جوان برایش فرستاده بود قضاوت کند. درهرحال تأثیر نیچه در ریلکه هرچه بود وقتی نیچه درحال خاموشی وجنون چشم از جهان فروبست آنچه در ادبیات آلمانی تأثیری قاطع و قوی داشت عبارت‌بود از مکتب طبیعت‌گرایی (Naturalismus) .

مکتب طبیعت‌گرایی درحقیقت عصیانی بود که تمایلات مادی و واقع‌گرای برضد گرایش‌های افراطی رمانتیسم درآلمان اواخر قرن نوزدهم به‌وجود آورده بود. سالها قبل از آن نیز نهضت دستهٔ معروف به‌آلمان جوان (Das Junge Deutschland) گوته شاعر بزرگ آلمان را به‌خاطر آنکه نسبت به‌حوادث وجریانهای سیاسی روز بی‌اعتنا مانده بود انتقاد سخت کرد و رمانتیسم را به‌جهت آنکه گرایش به‌فرهنگ قرون وسطی داشت و درمسایل سیاسی نیز غالباً تمایلات ارتجاعی اظهار می کرد محکوم نمود. با اینهمه، تمایلات واقع‌گرایی که توسعهٔ علوم طبیعی و انحطاط اعتقادات مذهبی را همراه با کامیابیهای سیاسی و پیشرفتهای اقتصادی به‌آلمان بعد از جنگ ۱۸۷۱ هدیه کرده بود درادبیات منجر به‌ظهور مکتب ناتورالیستها شد که مثل طرفداران «آلمان جوان» مدعی‌بودند باید بین ادبیات وزندگی اجتماعی پیوند واقعی به‌وجود آید. آراء این ناتورالیستها درآغاز چنان با تمایلات اخلاقی و اجتماعی مخالف به‌نظرمی‌رسید که یك‌بار درمجلس «پروس» گفته شد جای شاعران این مکتب زندانست و درمبارزهٔ با آنها نیز چنان سختگیری شد که نمایشهای ناتورالیست‌ها یك چندفقط به‌طور اختصاصی و محرمانه برگذار می‌شد و گه‌گاه‌در خارجه ـ سویس ـ به‌طبع می‌رسید. اما طولی نکشید که جنبهٔ مثبت این نهضت نیز

آشکار شد وجامعهٔ آلمان آمادگی آن را یافت که با آن کنار بیاید. درواقع برخلاف ناتورالیست‌های برلین کـه فقط از حقیقت و واقعیت دم می‌زدند ناتورالیست‌هـای مونیخ گرایشهای ملی و میهنی هم نشان دادند. به‌علاوه غلبهٔ طرز تفکر مادی در آنها سبب شد که مادی‌ترین قرن اروپا ـ قرن نوزدهم ـ در اواخر عمر خویش با آن آشتی کند. درحقیقت، ناتورالیست‌های جوان «طبیعت» را که اساس طریقهٔ آنها بودجزئی از «گیهان» تلقی می کردند والبته جوهر گیهان راهم چیزی جز «ماده» نمی‌دانستند. درطریقهٔ آنها زندگی جاری طبقهٔ پرولتاریا موضوع و مادهٔ کار نویسنده و شاعـر به‌شمار می آمد ووظیفهٔ نویسنده و شاعرهم فقط آن بود که قانون طبیعت راآنگونه که علمای طبیعی ومادی کشف و تعلیم کرده بودند تقلید کند. رساله‌یی که در۱۸۸۷ ویلهلم بولشه دربـاب «بنیاد طبیعت‌شناختی شعر» نوشت مبانی و اصول این طرز تلقی را درمورد شعر و ادبیات نشان می‌داد. رهبران این مکتب که مخصوصاً تحت تأثیر مارکس، داروین، امیل‌زولا و بعضی نویسندگان روسیه و اسکاندیناوی بودند هدف ادبیات را عبارت ازین می‌دانستند که واقعیت حیات را با بیطرفی و بینظری عالمانه توصیف وتصویر کنندومعایب جامعه را چنانکه هست برملا نمایند. ازین‌رو صحنه‌های مربوط به‌زندگی عامه، فقر، شرابخواری، هرزگیهای جنسی و نقایص عضوی ناشی از وراثت ادبیات ایـن دوره را رنگ خاصی داد. درین مکتب البته نوع و قالبی که بیشتر می‌توانست مطلوب بیفتد عبارت بود از قالب داستان امـا نمایشنامه‌هم به‌زودی درین‌زمینه‌یی کسب اهمیت کرد وفقط شعرغنائی بود که درین شیوه چندان حیثیت و نفوذی بدست نیاورد. آرنوهولتس (۱۹۲۹–۱۸۶۳) شاعـر و نویسندهٔ آلمانی را پدر ناتورالیسم آلمانی خوانده‌اند و وی با یوهانس شلاف (۱۹۴۱–۱۸۶۲) اولین سرمشقهای ادبی را درین زمینه عرضه کـردند. هولتس در رساله‌یی تحت‌عنوان «هنر، وجود، و قوانین آن» که در ۱۸۹۱ منتشر کرد مبادی نظری این مکتب را تبیین و تقریر نمود. به‌علاوه از اوتوبرام (۱۹۱۲–۱۸۵۶) و آلفرد کر (–۱۸۷۶) که درنقد نمایشنامه به‌ترویج این مکتب نظـر داشتند و از میکائل گئورگ کنراد (۱۹۲۷–۱۸۴۶) که درترویج شیوهٔ امیل‌زولا سعی کـرد و همچنین از دوبرادر شاعر ونویسنده بنام‌هاینریش هارت (۱۹۰۶–۱۸۵۵) ویولیوس‌ـ هارت (۱۹۳۰–۱۸۵۹) که نقادان معتدل این مکتب به‌شمارند نیز درینجا باید یـاد

کرد. مجله‌هایی که به‌وسیلهٔ کنراد، و به‌وسیلهٔ برادران هارت منتشر می‌شد در نشر آثار مربوط به‌این مکتب اهتمام وافر به‌خرج دادند. در بین منتقدان معروف منسوب به‌این مکتب مخصوصاً نام ویلهلم‌شرر (۱۸۸۶-۱۸۴۱) در خور ذکر ست که شاگرد کارل‌لاخمان و از نمایندگان مبرز نقد تحقیقی و تحققی محسوب ست و عبارت معروفش که می‌گوید اموری که در نقد مورد توجه باید باشد عبارتست از «آنچه به‌میراث رسیده است، آنچه به‌تجربه حاصل شده است، و آنچه آموخته شده است» (Das Ererbte, Das Erlebte, Das Erlernte) در واقع اصول شیوهٔ نقد تحققی و طبیعت‌گرایی را که وی تعلیم می‌کرد بیان می‌کند. بدینگونه، در نقدی که نزد ناتورالیست‌ها رایج بود بعضی مفاهیم مثل وراثت، محیط مجاور، و قاعدهٔ ترتب معلول بر علت، مدار اصلی بحث بود و مسألهٔ تأثیر خارج و جزئیات واقعه نیز با اهمیت خاصی تلقی شد.

معهذا، طغیان درمقابل روح اثباتی و تحققی، از اوایل قرن حاضر در آلمان نیز مثل سایر کشورهای غربی تدریجاً شروع به‌توسعه کرد. وقتی جنبهٔ اخلاقی و انسانی این مکتب مخصوصاً به‌سبب تکرار، به‌ابتذال گرائید آنچه برای ناتورالیسم باقی ماند جز یکنوع واقع‌گرایی آمیخته با خشونت و وقاحت نبود و هرمان‌بار (-۱۸۶۳ ۱۹۳۴) در رساله‌یی موسوم به «غلبه بر ناتورالیسم» به‌آسانی نشان داد که ناتورالیسم در ابداع و خلق آثار هنری قدرت و توفیقی ندارد و با ظهور تمایلات تازه، مخصوصاً تمایلات رمانتیک و کلاسیک، نقد و ادب آلمانی در مسیر تازه‌یی افتاد. در طی سالهای بین ۱۹۰۰ و ۱۹۱۰ رمانتیسم با اشکال گونه‌گون دوباره شروع به‌خودنمایی کرد؛ و فردگرایی، درون‌گرایی و گریز از زندگی حاضر به‌قلمرو گذشته‌ها ادبیات این سالها را تسخیر نمود. این اشکال گونه‌گون رمانتیسم عبارت بود از رمزگرایی (Symbolismus) که خود معجون تازه‌یی از مکتب واقع‌گرایی و مکتب رمانتیک شمرده می‌شد؛ تعبیرگرایی (Expressionismus) که بیشتر واکنشی در مقابل ناتورالیسم تلقی می‌شد و آرمان‌گرایی کلاسیک نو (Neuklassische Idealismus) که بازگشت به‌ارزش‌های عصر شیلر و لسینگ را توصیه می‌کرد.

در فاصلهٔ سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۵ تمایلات رمانتیک منجر به‌نهضت هنری

جدیدی شد که مکتب تعبیرگرایی نام دارد ـ اکسپرسیونیسم. اصول این نهضت نخست درمورد نقاشی به‌کار رفت وسپس در ادبیات راه یافت. گرایش به‌مکاشفات رؤیایی و هیجانهای آمیخته با بیخودی یك ویژگی این مکتب بود و ویژگی‌دیگر آن عبارت بود از عدم مراعات قواعد و اصول جاری دربیان. مبادی این مکتب‌را در نقاشی نخست ویلهلم وورینگر تبیین کرد، ودر ادبیات کازیمیر ادشمیت به‌تقریر آن پرداخت. اعتقاد به‌تقدم قالب برمحتوی، تأکید در برتری فردبرجامعه، واصرار درتفوق امر غیر عقلی برآنچه منطقی است این مکتب را نوعی مکتب منحط‌نشان می‌داد. درواقع‌هنرمند تعبیرگرای می‌کوشید تا هرقاعده وقانون دیگر را جز آنچه متعلق و مربوط به‌روح و ذهن خود او بود فراموش کند چرا کـه درنظر وی فقط روح او بود که انعکاس‌واقعی جهان برونی‌به‌شمار می‌آمد. به‌قول ادشمیت «هنرمند تعبیرگرای، فقط به‌واقعیتی که‌خود وی‌آفریده‌است اعتقاد دارد و هرواقعیت‌دیگری را نادیده‌می‌گیرد». بدینگونه مکتب تعبیرگرایی درحقیقت، نوعی مبالغه در ذهنی‌گرایی (Subjectivism) به‌نظر می‌آمد. یك ویژگی عمدهٔ آن نیز اصراری بود که دراجتناب از تکرار و تقلید، و از تجدید عین آنچه درطبیعت موجود بود داشت. هنرمند تعبیرگرای شعارش این بود که دنیای بیرون‌سرجایش هست، معنی ندارد که آنـرا دوباره تکرار کنند. به‌جای‌تکرار وتقلید آنچه درطبیعت هست، وی توصیه می‌کرد که شاعر و هنرمند روی‌به‌دنیای درون بیاورد و هیجانها و انقلابات درونی راتعبیر نماید.

علاوه برمکتب تعبیرگرایی، واکنش درمقابل‌طبیعت‌گرایی صورتهای دیگر نیز پیدا کرد. روی‌هم رفته با ضعف وانحطاط مکتب طبیعت‌گرایی،نقدادبی‌در جـوّ مکتب رمانتیك‌نو، خویشتن را از نظارت و غلبهٔ علوم طبیعی آزاد یافت و با کشف‌مجدد قلمرو رمانتیك راه‌های تازه‌یی را پیش‌گرفت. ازجمله ریکاردا هوخ(ـ۱۸۶۴) ادبیات را از لحاظ ارتباطی که با سایر مظاهر فرهنگ دارد موضوع بحث‌ساخت، و اگوست کورف (ـ۱۸۸۲) مسألهٔ تجارب اخلاقی را در نشر عقاید و افکار بررسی کرد. کوششی به‌عمل آمد تا آفرینندگان آثار ادبی را بـرحسب مقـولات ذهنی و روانی طبقه‌بندی کنند و این کار که سابقهٔ آن به‌شیلر و شلگل هم می‌رسید

درین دوره به‌وسیلهٔ منتقدی مثل ولفلین دنبال گشت. همچنین مسألهٔ ارتباط بین آثار ادبی با اقوام و نژادها، با توجه به‌اینکه ادبیات را باید به‌عنوان یك فرآوردهٔ روح قومی (Volksgeist) تلقی کرد نزد منتقدی مثل نادلر (-۱۸۸۴) مورتوجه‌شد چنانکه بررسی منشأ نفسانی آثار نیز که درواقع ادب را همچون تابعی از نسل و طبقه‌یی که نویسنده به‌آن تعلق دارد تلقی می کرد نزد منتقدی چون کومر مبنائی برای نقد ادبی گشت.

یك جریان مهم دیگر در تاریخ نقد ادبی آلمان قرن حاضر کوششی بود که به‌وسیلهٔ شاعران و نویسندگانی چون کارل‌اشپیتلر (۱۹۲۴-۱۸۴۸) واشتفن‌گئورگه (۱۹۳۳-۱۸۶۸) در جستجوی قالبها و مضمونهای بزرگ شد. عشق‌به‌فرهنگ‌دنیای کلاسیك، علاقه به‌قالب‌های بزرگ، و مخصوصاً گرایش به زبان و بیانی والا این جریان را به‌یکنوع مکتب کلاسیك گرایی نزدیك‌کرد. دربین شاعران و منتقدان که درین ایام روح کلاسیك را احیاء کردند نام رودلف الکساندر شرودر (۱۹۶۲-۱۸۷۸) درخور ذکرست‌که بعضی آثار کلاسیك‌های یونان و رم‌وهمچنین تعدادی آثار شاعران ایران را به‌آلمانی نقل‌کرد ومثل کلاسیك‌های عهد بوالو می کوشید تا «زیبائی» و «حقیقت» را دریك مقوله درآورد. وی علاوه برشاعری نویسنده و منتقدی مشهور بود واو راآخرین هومانیست آلمان خوانده‌اند. تمایلات مربوط به‌سبك کلاسیك نزد کسانی چون پاول‌ارنست (۱۹۳۳-۱۸۶۶) و ویلهلم‌فن شولتس (-۱۸۷۴) منجر به‌ایجاد مبانی و اصول یك نظریهٔ زیباشناختی تازه شد. پاول ارنست‌که خود در اوایل حال به‌طبیعت‌گرایی علاقه داشت درحدودسال ۱۹۰۰ در دنبال سفری به رم به اصول زیباشناختی کلاسیك گرایید. وی که خود داستانپرداز بود دررساله‌یی به‌نام راه به‌سوی قالب (Der weg zur form) کوشید تا مبادی و اصول آنچه را مکتب کلاسیك نوخوانده میشد تبیین کند و آن را در جمع و تلفیق بین «اندیشهٔ تازه» و «قالب کهنه» بیان دارد. ویلهلم شولتس هم‌سعی کرد تا جریانی مشابه را در نقد نمایشنامه دنبال نماید. نظریهٔ کلاسیك نو در آثار خود وی منجر به‌عشق وعلاقه به‌طبیعت شد و وی توانست نشان دهد که آشنایی با خاك و طبیعت زندگی را عمیقتر و پرمعنی‌تر می‌دارد.

روی هم رفته در دورهٔ کوتاه جمهوری و ایمار (۱۹۳۳-۱۹۱۸) که آلمان جنگزده آمادهٔ ترمیم و تجدید قوای خویش بود، نقدادبی هم مثل سایر شقوق و شؤون ادب یکچند به‌سکون و قرار عقل و منطق باز آمد. ذهنیت‌گرایی و نظریه‌پردازی یکچند بالنسبه محدود و متروك شد و آثار نقادانی چون مرکر، اشتاملر، وارماتینگر معرف این روح تعادل‌جوی گشت. اما روی‌کار آمدن حزب نازی و غلبهٔ ادولف هیتلر (۱۹۴۵-۱۹۳۳) نه‌فقط این‌تعادل وسکون رابه‌هم زدبلکه‌با تمام سنتهای مقبول عصر نیز بکلی قطع پیوند کرد. روح آلمانی و خون خالص ژرمنی تنهاچیزهایی بود که «رهبر» جدید می‌توانست وجود آن را در «فضای حیاتی» (Lebensraum) خاص نازیسم تحمل کند. نویسندگان و شاعرانی که با کمال مطلوب «رهبر»توافق نداشتند به‌مهاجرت برونی یا مهاجرت درونی مجبور شدند. شور و هیجان عاری از منطق، تبلیغات مربوط به‌اختلاف نژاد، و ضرورت تسلیم به«قول حجت» برتمام فرهنگ آلمان تدریجاً مسلط شد و ادبیات و نقد همچون وسیله‌یی تلقی شد تا این «جهان‌بینی» را توسعه وتبلیغ کند. منتقدانی مثل ادولف‌بارتلس، هاینتس کیندرمان، و هلموت لاگنبوخر چنین نقدی را عرضه کردند و حتی نویسندگان و شاعران گذشته هم برحسب آنکه تا چه‌حد منادیان وپیشروان فکر نازیسم بتوانند محسوب شوند ارزیابی شدند. البته تأثیر ناخجستهٔ غلبهٔ حزب نازی، مخالفان را به‌حبس و تبعید یا لااقل سکوت محکوم کرد. اما در خارج از آلمان ادبیات تازه‌یی به‌وسیلهٔ مهاجران و گریختگان به وجود آمد که به‌کلی با آنچه در آلمان تحت نظارت «سانسور» انتشار می‌یافت تفاوت داشت. در بین اینگونه نویسندگان توماس‌مان (۱۹۵۵-۱۸۷۵) مخصوصاً از جهت نقادی نیز درخور یادآوریست. وی که داستان عظیم او بنام «کوه جادو» معرف تأثیر فلسفهٔ برگسون در وجود وی بود مقالاتی انتقای درباب گوته، تولستوی، واگنر و فروید دارد که معروفست. پاره‌یی از این مقالات تحت عنوان «رنج وعظمت استادان» (Leiden und Grösse Der Meister) و «نجابت روح» (Adel Des Geistes) نشر شده است. آنچه در باب تولستوی، واگنر، و گوته درین مقالات هست در عین‌حال طرز تلقی توماس‌مان را از نبوغ این هنرمندان بزرگ اروپا نشان می‌دهد.

معهذا باپایان حکومت نازیها وخاتمهٔ جنگ جهانی‌دوم (مه ۱۹۴۵) که‌آلمان

را تجزیه کرد ادب و نقد آلمان، خود را با افقهای تازه مواجه یافت. در واقع با آنکه عبور از بحرانهای مادی و روحی، التیام و ترمیم جراحتها و ویرانیهای جنگ، و برخورد بین تبلیغات مارکسیستی و تمایلات مسیحی، تنوع خاصی به‌چشم‌انداز نقد و ادب آلمان بعد از جنگ داد در قسمتی ازین دوره فعالیت دستهٔ معروف به «گروه چهل و هفت» (Gruppe 47) مخصوصاً در زمینهٔ نقد درخور یادآوریست. این گروه که وجودش تذکار و ادامهٔ فعالیت، یکدسته از نویسندگان جوان و پرشوری بود که در ۱۹۴۷ در دنبال تعطیل نشریهٔ خویش مجالس ادبی خود را همچنان ادامه دادند در نقد ادبی آلمان بعد از جنگ روح تازه‌یی دمید. در حقیقت هرچند نقد ادبی این سالها هرگز به فعالیت این گروه که با تعطیل نشریه خویش همچنان مجالسی برای قرائت و نقد آثار خویش تشکیل می‌دادند محدود نماند اما روح شك و احساس بیهودگی که مولود جنگ و فریبهای آن بود در نقد ادبی دههٔ بعد همچنان تا حد قابل ملاحظه‌یی ادامه یافت و در قسمتی ازین جریانها مخصوصاً نفوذ منتقدانی چون ت. آدورنو، و هایسنبوتل درخور ذکرست.

وقتی انقلاب اکتبر روسیه را که از مدتها قبل معروض تهدید انقلابات داخلی بود زیرورو کرد ادبیات و تمام فرهنگ روسیه چنان تکانی خورد که گمان می‌رفت در زیر آوار ویرانیهای دنیای تزار به کلی مدفون خواهد ماند.[۱۳] نویسندگان بنام جز تعدادی معدودشان که ماکسیم گورکی (۱۹۳۶-۱۸۶۸) و الکساندر بلوك (۱۸۸۰-۱۹۲۱) از آنجمله بودند یا مهاجرت کردند یا خود خاموشی گزیدند. با اینهمه برخلاف نثر که تا حدود ۱۹۲۰ سکوت خود را تقریباً حفظ کرد شعر از همان آغاز انقلاب، آواز خویش را به تجلیل و تکریم رژیم تازه برآورد. اما شور و هیجان آن فرصتی داد برای خودنمایی به‌مکتب‌های ادبی غرب ــ تأثرنگاری، تعبیرگرایی و جز آنها ــ تا شعر را از حوصلهٔ فهم عامه ــ که بدان اشتیاق وافر داشت ــ دور نگهدارند. همین نکته بود که امثال لوناچارسکی را واداشت تا براین هرج‌ومرج‌ها اعتراض کنند.

درواقع حکومت شوروی در آغاز روی کار آمدن خویش به‌سبب گرفتاریهای گونه‌گون دیگر که درپیش داشت فرصت آن را نداشت که ادبیات را نیز در حوزهٔ

آنچه «استبداد طبقهٔ رنجبر» خوانده می‌شد مهار کند و ازین‌رو ادبیات همچنان‌یك چند به‌سنت‌های گذشته پای‌بند و درعین‌حال از نفوذ جریانهای غربی متأثر ماند. مجموع این جریانها و مکتبها بودکه اندکی بعد در نزد منتقدان رسمی حکومت شوروی تحت عنوان قالب‌گرایی مورد نقد و ملامت شدید واقع گشت.

مسأله این‌بودکه نقد ادبی‌هم مثل‌خود ادبیات قبل از آنکه مهر ونشان‌خاص «واقع‌گرایی سوسیالیستی» را بخورد یکچند معروض مشاجرات نظری گشت. این مشاجرات نیز نه‌فقط بین طرفداران تعلیم مارکس و مخالفانشان روی می‌داد بلکه حتی دربین خود پیروان مارکس‌هم مدتها درین مسایل، و بسیاری مسایل دیگر- توافق‌نظر وجود نداشت. وقتی برای پیروان مارکس خودآگاهی در باب نتیجهٔ این اختلافات حاصل آمد تمام این‌گونه مکتب‌ها و جریانها را تحت قالب‌گرایی محکوم و مردود شمردند. این تعبیر قالب‌گرایی نیز تمام مکتب‌ها و شیوه‌هایی را که نزد این نقادان مخالف واقع‌گرایی و درحقیقت حاصل فرهنگ بورژوایی به‌نظر می‌رسید شامل‌می‌شد چراکه تمام اینگونه مکتبها بررغم‌اختلافهایی که ازلحاظ طرز تلقی جزئیات مسایل با یکدیگر دارند درنزد پیروان مارکس ازین حیث با همدیگر مشترك بودند[14] که تمام‌آنها هنررا درمقابل واقعیت می‌نهادند و قالب‌هنری را از معنی و محتوی آن جدا میشمردند و هریك به‌شیوهٔ خاص خویش اصالت و قالب و شکل را در آثار هنری بنوعی دیگر محقق و معتبر تلقی می‌کردند.

اینگونه تلقی از مفهوم هنر، مخصوصاً بدانگونه که در نزد منتقدان مدرسه دیده متداول بود، طبعاً نقدادبی را به‌یکنوع بررسی و تحقیق عالمانه تبدیل‌می‌کرد که عمداً از درگیری با مسایل فلسفی و اجتماعی مربوط به‌فلسفه و تعلیم مارکس خودداری داشت. گروه ادبی معروف به«برادران سراپیون» (Serapion) لزوم این طرز تلقی از هنر را تصریح می‌نمود و در بیانیهٔ خویش خاطرنشان می‌کردکه«اثر هنری می‌بایست زندگی خالص خود را داشته باشد، می‌بایست برای آنکه دوران خویش را تصویرومنعکس کندمجاز باشد نه‌مجبور». دستهٔ آینده‌گرایان(Futurists) هم‌که ولادیمیرمایاکوفسکی (۱۹۳۰-۱۸۹۳) شاعر معروف نیز یکچند بـا آنها همراه بود پاره‌یی‌ازویژگیهای فرهنگ بورژوایی‌راکه گرایش به‌ماوراء عقل و به‌تجارب سوررئالیستی از آنجمله بود تبلیغ می‌کرد.

این جریانها بافکر ایجاد وتوسعهٔ یکنوع ادبیات خاص طبقهٔ رنجبر که از همان اوان انقلاب در نزد بعضی ادیبان و نقادان قوت یافته بود البته تعارض داشت. این ادبیات خاص طبقهٔ رنجبر درداستان «مادر» اثرماکسیم گورکی یك تجسم واقعی یافته بود (۱۹۰۷). معهذا تا سال ۱۹۳۲ مسأله‌یی که بیش از هرچیز بحث و مشاجرهٔ صاحبنظران و منتقدان مارکس‌گرای را برانگیخت عبارت بوداز تعیین سهم‌ووضع طبقهٔ رنجبر در ادبیات. درین مسأله آ. آ. بوگدانف (۱۹۲۸-۱۸۷۳) و کسانی مثل لوناچارسکی (۱۹۳۳-۱۸۷۵) که با نهضت «فرهنگ پرولتاریا» وابستگی داشتند مدعی بودند که می‌بایست ادبیاتی خاص طبقهٔ رنجبر به‌وجود آید و ادبیات طبقهٔ بورژوا را بکلی در خویش جذب کند. بوگدانف تأکید می کرد که تنها اینگونه ادبیات است که می‌تواند عقاید و احساسات طبقهٔ کارگر را به‌درستی تبیین و توجیه کند و روح تعاون و همکاری این طبقه را به‌جای علاقه به‌فرد گرایی و تمایل به‌رقابت که مخصوص طبقهٔ بورژواست برمسند نشاند. دسته دیگر که تروتسکی (۱۹۴۰-۱۸۷۹) نیز دربین آنها بود در باب ضرورت و امکان ادبیاتی که خاص طبقهٔ رنجبر باشد اظهار تردید می کردند. تروتسکی حتی خاطرنشان می کرد که طبقهٔ رنجبر در طی دوران کوتاه و موقت استبداد خویش بیش از آن گرفتاری دارد که بتواند اوقات خویش را صرف مسایل مربوط به هنر کند. البته با انقضاء دوران استبداد رنجبران خود این طبقه نیز مثل سایر طبقات از بین خواهد رفت و حاجت به‌ایجاد ادبیاتی خاص آن نخواهد بود. در اینگونه مسایل اختلافات بسیار بود و و در مقابل بعضی که مدعی بودند نویسندهٔ طبقهٔ رنجبر باید برهمهٔ اصول فلسفهٔ مادی واقف باشد و آن را نیز درآثار خویش منعکس نماید بعضی دیگرقایل بودند به‌اینکه هرکس با این طبقه «همراه» باشد اثرش می‌تواند به‌این طبقه‌مربوط باشد. در هرصورت، مشاجرات بسیار درین باب بین صاحبنظران وجود داشت و سرانجام در ۱۹۳۲ دولت آنچه را «واقع گرایی سوسیالیست» خوانده میشد آیین رسمی ادبیات اعلام کرد و مشاجرات را با محدودیت ابداع خاتمه داد.

این واقع گرایی سوسیالیست که اجتناب از «قالب گرایی» (Formalism) و «ذهنیت‌گرایی» (Subjectivism) را توصیه می کرد از نویسنده می‌خواست تا زندگی را چنانکه هست ــ با همه سختی‌ها و زشتی‌هایش ــ تصویر و توصیف کند.

برای نیل به چنین مقصدی، نویسنده می‌بایست از زندگی و از افکار و احساسات انسانی آگاهی درست داشته باشد و درعین‌حال این تجارب را در قالب‌هنر عرضه یا دریافت کند. این مکتب در واقع ادامهٔ سنت‌های انقلابی رئالیسم روسی بود که ماکسیم گورکی و لوناچارسکی ودیگران، آنرا با هدف‌های انقلابی تعلیم‌مارکس تلفیق کرده بودند. برخلاف رئالیسم قبل از انقلاب که جنبهٔ تخریبی و منفی داشت این مکتب تازه که ماکسیم‌گورکی طراح واقعی آن محسوب میشد جنبهٔ مثبت و سازندگی داشت. در واقع وقتی گورکی در یك نـامه خطاب بـه‌آنتون چخوف (۱۹۰۴-۱۸۶۰)نوشت[۱۵] که «آیا می‌دانید دارید چکار می کنید؟ شما داریدرئالیسم را نابود می کنید... وقت رفتنش هم‌رسیده است. مرده شویش ببرد» درواقع‌همین رئالیسم‌منفی ومخرب را درنظر داشت که به‌قول وی چخوف با رعایت آن، نفرت مردم را نسبت به زندگی یکنواخت و ملالت باری که خود نیم مرگی بیش نیست برمی‌انگیخت. امارواقع‌گرایی سوسیالیست که وی‌درمقابل‌رئالیسم‌سابق‌عرضه‌می کرد بانقش مثبت و صبغهٔ خوش‌بینی که داشت‌می‌توانست مدعی باشدکه درخلاقیت و عمل جهت توسعهٔ بلامانع استعدادهای انسانی و پیروزی برطبیعت بـه‌انسان کمك می کند. به‌علاوه فکر ارتباط هنربا مصلحت طبقهٔ رنجبر سبب میشد که نقد ادبـی تنها به‌اینکه فقط منشأ طبقاتی آثار را تحلیل وبررسی نماید اکتفا نکند بلکه‌معیاری هم برای ارزیابی آنها داشته باشد. لوناچارسکی درباب این معیار خاطرنشان می‌کرد[۱۶] که آن، چیزی جز مصلحت وخیر طبقهٔ رنجبر نیست و در حقیقت هرچه به‌پیروزی این طبقه در دنیا کمك می کند خوب است وآنچه بدان لطمه می‌زندناروا است.

واقع‌گرایی سوسیالیست که هنوز در نزد اتحادیه نویسندگان شوروی‌ملاك عمدهٔ نقد ادبـی محسوب‌بست در عین‌حال بـرای یك منتقد امـروزی مثل نیکلائـی لئی‌زروف-[۱۷] نیز درست مثل‌لوناچارسکی و ماکسیم‌گورکی اهمیتش ازین روست که برای فهم حقیقت زندگی سعی و تلاش دارد و همین نکته است که همواره‌جنبهٔ انقلابی را در آن حفظ می کند.

در امریکا نقد ادبی مقارن آغاز قرن حاضر حیثیت و اهمیت خاصی کسب کرد. در

اینکه نقد ادبی درقرن حاضر درامریکا پیشرفت بیسابقه‌یی داشت و درتحول ادبیات و هم درکمك بـه‌فهم ادبیات عصر نیز تأثیر زیادی بخشید اکنون محققان تقـریباً تردیدی ندارند.[۱۸] معهذا قبل از جنگ جهانی اول نقد ادبی نقش قابل ملاحظه‌یی در ادبیات نداشت[۱۹] و بررسی و ارزیابی آثار غالباً سرسری واز روی حدس‌وحس بود. لیکن انتشارنظریهٔ معروف جوئل اسپینگارن (۱۹۳۹-۱۸۷۵) درباب «نقدنو» (New Criticism) یا «نقد آفریننده» (Creative Criticism)همراه با مباحثاتی که در آن باب پیش آمد (۱۹۱۱)، همچنین احیاء شوق و علاقه بـه‌ادبیات گـذشته و اروپایی که نوعی هومانیسم امـریکائی را بـه‌ظهور آورد، و مباحثات لیبرالهـا و رادیکال‌ها که در دورهٔ بلافاصله قبل و بعد از جنگ مناقشاتی را در مسایل مربوط به‌اخلاق و سیاست برانگیخت نقد ادبی را در امریکا روح تازه‌یـی بخشید و ایـن مسأله را مطرح کرد که آنچه ادبیات امریکا را از رشد کافی بازداشته است کدام عوامل است؟ درین بحث نقد ادبی با بررسی عوامل محلی، ملی، و مذهبی کـه در تحول و توسعهٔ ادبیات نقش مؤثر دارند در واقع به‌نقش قاطع و واقعی خـود نیز وقوف یافت و بادورهٔ تازه‌یی مواجه گشت.

دورهٔتازه، درحقیقت با مشاجره بین یکدسته که خود را هومانیست‌می‌خواند و در ارزیانی آثار ادبی‌هواخواه معیارهای قدیم بود با دستهٔ دیگر که می گفت‌باید درجستجوی معیارهای تازه برآمد آغازگشت. در رأس دسته‌یـی که هومانیست یا «هومانیست نوین» (New Humanists) خوانده میشد ایروینگ با بیت (۱۸۶۵- ۱۹۳۳) را باید ذکر کـرد که مخصوصاً درباب مکتب رمـانتیك و تأثیر روسودر پیدایش آن مطالعات جالب داشت. این مکتب هومانیسم نوین که منتقدان دیگـری چون پل‌المرمور (۱۹۳۷-۱۸۶۴) و استوارت شرمن (۱۹۲۶-۱۸۸۱) نیـز بـدان وابسته بودند در عین‌حال تأکید می کرد که صفت اصلی هرتجربهٔ انسانی عبارتست از جنبهٔ اخلاقی آن، و چون ارادهٔ انسان آزادست و انسان می‌تواند به‌خیربگراید یا به‌شر تمایل ورزد آثاری که جنبهٔ طبیعت‌گرایی (Naturalist) دارند ممکن هست که در انسان تأثیر نامطلوب داشته باشند. نقدهایی که بابیت، والمرمور نوشته‌اند هرچند غالباً معرف روح محافظه‌کاری ادیبانه است از جهت توجهی که آنها به ـ مسؤلیت نویسنده دارند غالباً جالب و سازنده است در مقابل بابیت و هـومانیستها

دستهٔ مخالف کـه یك منتقد ستیهنده بنام ه.ل.منکن (۱۹۵۶-۱۸۸۰) در رأس آن قرار داشت، ارزش‌هایی را که اصحاب بابیت معتبر میشمردند نفی می کرد ومدعی بود که نویسنده بدون توجه به‌معیارهای‌سنتی بایدفقط به‌این‌نکته بیندیشدکه زندگی راچنانکه هست ــ بدون آنکه زیاده‌صیقل وجلایی بدان‌داده باشند ــ تصویر وعرضه کند. جان کراو رانسوم (‌ ‌ -۱۸۸۸) حتی دربن‌باره تأکید می کرد که ادبیات امریست که با قضاوت اخلاقی ارتباطی ندارد و درعین‌حال امریست مستقل که هم دریافت‌زیباشناختی وهم‌دریافت اخلاقی راممکن‌است شامل شود. ازین‌رو، وی‌نیز مثل منکن،معتقد بودکه تلقی اخلاق به‌عنوان ملاك نقد نارواست. درهرحال‌تعدادی منتقدان دیگر نیز در این مشاجرات درکنار منکن برضد هومانیست‌ها مبارزه کردند و حاصل مناقشات آنها این شدکه ادبیات امریکایی تدریجاً از بعضی محدودیتها رهایی یافت.

در بین صاحبنظرانی که در این دوره، در آنچه به‌نقد و ارزیابی آثار ادبی مـربوط است،گرایش‌های فلسفی نشان داده‌اند مخصوصاً جوئل‌اسپینگارن (۱۹۳۹-۱۸۷۵) و جرج سانتایانا (۱۹۵۲-۱۸۶۳) را بایدذکرکرد. اسپینگارن بیشتر به‌تعلیم فلسفی بندتوکروچه مدیون بود[۲۰] و چون معتقد بود هدف نقد باید از یکسو تمتع بـردن از آثار ادبی و ازسوی دیگر ارزیابی خالص و مبتنی برحس زیباشناختی آن‌آثار باشد شیوه‌های دیگرـ از جمله نقد تاریخی ـ را طرد می کرد و این قول که وی‌آن را اساس «نقدنوین» خویش کرده بود البته مشاجرات بسیار برمی‌انگیخت‌در ۱۹۱۰ طی خطابه‌یی معروف که وی دردانشگاه کولومبیا ایرادکرد شیوهٔ معمول‌مورخان ادبی را در تقسیم ادبیات به‌ادوار و مکتب‌ها ردکرد و مدعی شد که «نقد نـوین» می‌خواهد تا هراثرادبی به‌طور جداگانه و بدون توجه به‌ارتباط آن بامحیط‌وزمانه مورد ارزیابی واقع شود. این سخن البته غوغایی سخت را سبب گشت ومخالفان مدعی شدندکه اسپینگارن با این قول در واقع می‌خواهدتمام انواع نقد را به‌شیوهٔ نقد «تأثرنگاری» منحصر کند. جرج سانتایانا نیز خودش یك فیلسوف ایدئالیست وافلاطونی‌مشرب بود الاآنکه معتقد بود شعر ودین‌ازجهت جوهر وماهیت تفاوتی ندارندجز آنکه شعرچون درقلمروزندگی مداخله کند دین‌است‌ودین‌چون درزندگی

وارد شود چیزی جز شعر نیست.[۲۱]

معهذا در آنچه به‌شعر تعلق دارد نیز، تحولی که بوسیلهٔ کسانی چون عزراپاوند (۱۸۸۵–۱۹۷۲)، تی.اس.الیوت (۱۸۸۸–۱۹۶۵) و ا.مك‌لیش (–۱۸۹۲) به‌وجود آمد ارزیابی مجدد سنت‌ها را الزام می‌کرد و بدینگونه نه‌فقط شعر نو که‌از سنت‌ها پیوند گسسته بود «نقدنو» را اقتضامی‌کرد بلکه نیزازشاعران‌درمی‌خواست که تا برای توجیه برداشت‌خویش دست به‌نقدونقادی هم بزنند. این نکته‌مخصوصاً کسانی چون عزراپاوند و تی.س.الیوت را به‌عنوان منتقد نیز، بلندآوازه ساخت. شیوهٔ نقد اینان نیز با آنچه به‌وسیلهٔ آی. ا.ریچاردز در قالب «نظریه» (Theory) در می‌آمد چنان توافق داشت که نقد آنها روی هم رفته به‌یك مکتب نقادی‌منسوب شد ـ نقد نو. البته اینکه نقد نو را بعضی به‌ریچاردز منسوب میشمرند و می‌پندارند که الیوت نیز یکچند از آن پیروی کرد ظاهراً نباید درست باشد چراکه هم‌الیوت چندسال مسن‌تر از ریچاردز بود و هم وقتی اولین اثر انتقادی او ـ جنگل مقدس (۱۹۲۰) ـ انتشار یافت ریچاردز هنوز هیچ اثری در زمینهٔ نقدادبی به‌وجودنیاورده بود.[۲۲] با اینهمه، آنچه نزد این جماعت مکتب نقد نو خوانده شد و البته با آنچه اسپینگارن‌هم از آن به‌نقد نو تعبیر می‌کرد تفاوت داشت نزد تعداد دیگری‌ازنقادان مثل رانسوم، و مثل آلن‌تیت (–۱۸۹۹) نیز مقبول شد و یکچند هواخواهان جدی یافت. اساس این شیوهٔ نقادی نیز مبتنی بود براینکه منتقد در شعر بیشتر به‌دلالتهای الفاظ، اوزان شعر، استعارات و کنایات توجه‌کند و بکوشد تا اثری ادبی را بیشتر براساس توجه به‌لحن و نسج و شیوهٔ کلام آن تفسیر و تحلیل کند تا با توجه به‌ارتباط اثر با دوران حیات شاعر یا مجموعهٔ آثار. این ملاحظات ریچاردز را متوجه به‌اهمیت مسایل مربوط به‌علم دلالات (Semantics) کرد که نزد اوبیشتر مبتنی بود برتحقیق درین نکته‌که زبان و لغت چگونه می‌تواند ما را درفهم درست مقصود گوینده به‌اشتباه بیندازد.[۲۳]

معهذا اهمیت ریچاردز درآنچه به‌مسایل نظری نقدادبی تعلق دارد مخصوصاً به‌سبب ملاحظات اوست درتوجیه مسألهٔ ارزش‌درادبیات. مسأله این است‌که وقتی ارزشهای کهن را در زمان ما دیگر به‌چشم اهمیت نمی‌نگرند ناچار برای اهل نظر

این سؤال پیش می‌آید که در مورد ادب و هنر اصلاً مسألهٔ ارزش مطرح هست یا نه؟ ریچاردز در کتابی به‌نام «اصول نقد ادبی» به‌این نتیجه می‌رسد که البته می‌توان با کمك دانش امروز در توجیه ارزش‌ها به‌یك مبنای روانشناسی دست یافت که به‌ما اجازه می‌دهد تا ارزش تجارب انسانی را، خواه ادبی باشد یا جز آن، بتوان سنجید. البته امروز کسی که با مبادی تحقیقات مردم‌شناسی آشنا باشد ممکن‌نیست باور کند که اقوام مختلف عالم با اینهمه تفاوت که در آداب و رسوم و تمدن و فرهنگ خویش دارند در باب آنچه خیر و شر خوانده می‌شود توافق نظر داشته باشند. از روانشناسی کودکان هم این نکته برمی‌آید که تصور خیر و شر بهیچوجه نمی‌تواند امری مربوط به‌طبع و فطرت تلقی شود. پس‌چه عواملی هست که از یك جانور درنده خوی ناتراش یك موجود سلیم ملایم و معتدل به‌وجود می‌آید؟ به‌عقیدهٔ ریچاردز تأثیرات اجتماعی از قبیل عادات، عقاید دینی، آراء عامه و آنچه مجموعاً سرمشقها و نمونه‌های معمولی تلقی میشوند سبب می‌گردند تا انگیزه‌ها (Impulses) و خواهشها (desires) ی انسان در طی هریك از مراحل تکامل وی صورت تازه‌یی بیابد و یا چنانکه ریچاردز تعبیر می‌کند به‌یك «مرحلهٔ انتظام‌گرایی» (Degree of systematization) تازه درآید. اما این انتظام‌گرایی، البته کامل نیست چراکه انگیزه‌های مخالف نیز همواره در کار هست وبعضی ازین انگیزه‌ها نیزباهم تعارض دارند و سازش‌پذیر بنظر نمی‌آیند. با اینهمه انسان برای آنکه زندگی خود راپیش تواند برد ناچار می‌بایست در هنگام مواجهه با این تعارض‌ها انگیزه‌های خود را چنان انتظام دهد که در بین آنها آنچه از همه مهمترست مجال پیشرفت پیدا کند. به‌اعتقاد ریچاردز اصل مسألهٔ ارزش در همین نکته است. انگیزه‌ها را چگونه می‌توان تحت ضابطهٔ انتظام در آورد و کدام یك از آنهاست که اهمیتش از دیگر انگیزه‌ها بیشتر یا کمتر تلقی تواند شد؟ ریچاردز درین‌باره می‌گوید که انگیزه‌ها بعضی از مقولهٔ «مشتهیات» (Appetencies) و برخی از مقولهٔ «مکروهات» (Aversions) هستند و ناچار آنچه مشتهیات را ارضاء می‌کند می‌بایست امور «ارزشمند» (Valuable) تلقی شوندنتایج ارضاء این مشتهیات هرچه باشد طبعاً همه کس دوست دارد تعداد بیشتری از آنگونه مشتهیات خود را که درعرض هم‌قرار دارند ارضاء کند. تنها امری که ما را از ارضاء بعضی مشتهیات ممکن است مانع

آید بیم آنست که ارضاء آنها مانع از ارضاء مشتهیات مهمتر بشود و بدینگونه آنچه اخلاق و حس اخلاقی خوانده میشود در واقع نوعی مصلحت‌بینی و رعایت مصلحت (Expediency) بیش نیست. به‌علاوه، البته بعضی مشتهیات انسان مربوط به‌نیازهایی است که ارضاء آنها در نزد انسان مقدم بر ارضاء مشتهیات دیگرست چنانکه خوردن و خفتن برسایر مشتهیات انسان مقدم شمرده میشوند و بدینگونه می‌توان گفت ارزش‌ها نیز سلسله مراتب دارند. البته ارضاء بعضی مشتهیات گه‌گاه انصراف از بعضی‌دیگر را الزام می کند به‌خاطر همین امر ست که هر نوع «انتظام گرائی» (Systematization) درمورد انگیزه‌ها و مشتهیات طبعاً از انسان چیزدیگری میسازد. چرا که هریك از انواع این انتظام‌گرائی‌ها بالطبع بعضی مشتهیات و انگیزه‌ها را فدا می کند نهایت آنکه در بعضی موارد آنچه فدا میشود ممکن است بیشتروبزرگتر تلقی شود. البته درین مورد آنچه نیز سبب شود قوای کمتری از انسان به‌هدر رود طبعاً بهتر شناخته میشود وهمین‌نکته است که ارزیابی و یا نیل به‌میزان ارزش‌ها را ممکن می کند. بدون شك‌هم آنکس که زیاده تحت تأثیرمحرکات وجدان قراردارد و هم آنکس که به کلی قید وجدان‌واخلاق را زده است هردو، بهای سنگینی برای نیل به‌آن نوع انتظام خاص که در ترتیب انگیزه‌های خویش داده‌اند، می‌پردازند. البته جامعه‌توقع دارد انتظام این مشتهیات فردی چنان باشد که با مصلحت‌اجتماعی هم سازگار شود اما این نوع انتظام مشتهیات فردی همواره ممکن هست بهتر یا بدتر از آنچه مطلوب جامعه است از کار درآید وشك نیست که درهرحال همواره عنصر یا عناصری وجود دارد که در واقع فدای عناصر دیگر شده است. تمسك به‌عادات و تقالید و بی‌تسامحی که مردم نسبت به‌آنچه بدعت خوانده میشودنشان می‌دهند غالباً ناشی از همین‌جاست. درست است که عادات و تقالید تبدل و تغیر دارند اما اشکال اینجاست که تبدل و تغیر آنها خیلی کندتر و آرامتر از تغیر و تبدلی است که در احوال و ظروف آنهاپیش می‌آید. درینصورت افراد انسانی چگونه می‌توانند درانتظام‌انگیزه‌های خویش به‌وضعی‌نایل آیند که‌متضمن مصلحت بیشتر باشد و جامعه چگونه می‌تواند به‌وضعی دست بیابد که بهترین طرز تنظیم انگیزه‌های افرادانسانی درآن تأمین شود؟ ریچاردز بااین مسأله چنین‌جواب می‌دهد که این امر از طریق تأثیر افکار دیگران ممکن‌میشود و در واقع ادبیات وهنربیش

از هرچیز دیگر می‌توانند این تأثیر را دروجود ما پدید آورند. ازین‌روست که‌در نظر ما ادبیات و هنرهم از حیث فردی و هم از لحاظ اجتماعی اهمیت و ارزش بسیار دارند. درحقیقت هیچ چیز نمی‌تواند برای ما جای ادبیات و هنر را بگیرد چون به‌ندرت ممکن است تأثیری را که آنها دروجود ما دارند ازجای دیگرهم بدست آورد ودرواقع چون ادبیات و هنر تجربهٔما را وسعت ونظم بیشتر می‌بخشند طبعاً زندگی ما را وسعت و تفوق می‌بخشند و احوال درونی ما را با دگرگونی احوال و شرایط زمانه هماهنگ می‌دارند. از آثار ادبی آنچه با سطحی که‌انگیزه‌های ما در آن سطح انتظام یافته است همطراز باشد و یا از آن بالاتر قرار گیرد، برای ما خوشایندست و آنچه فروتر از آن باشد به‌اعتقاد ریچاردز برای ما موجب ناخوشایندی و ملال خواهد بود. باید دیدآنچه درمنطق «دور» خوانده می‌شودآیا دراین توجیه هشیارانهٔ ریچاردز مستتر نیست؟

در هرحال آنچه در نزد ریچاردز به‌صورت «نظریه» درآمد و در اصول نقد ادبی به‌یک‌نوع فلسفهٔ نظام ارزش‌ها منتهی‌شد نزد الیوت و پاوند به صورت نقد تحلیلی جلوه کرد وسروصدای بسیارهم برانگیخت. ملاحظات‌انتقادی عزراپاوندمخصوصاً از دوران قبل از جنگ جهانی اول درمحافل ادبی امریکا انعکاس فوق‌العاده‌یافت. وی در اولین اثر انتقادی خویش به‌نام «روح رمانس» جوهر وزبدهٔ قول ریچاردز را درباب ارزش‌ها با بیانی ساده و جاندار تصویر می کند. از جمله می‌گوید «هنر شباهت به‌رودخانه دارد البته ساخت و شکل بستری که رودخانه در آن جریان‌دارد گه‌گاه تأثیرهایی در آن می‌گذارد لیکن روی‌هم‌رفته رودخانه مستقل از بستری که در آن جاریست وجود دارد. رنگ آب رودخانه شاید بتوان گفت بستگی دارد به‌جوهر و جنس بستری که برآن جاریست و به‌چیزهایی که در آن انعکاس‌دارنداما کیفیت اصلی رودخانه عبارتست از کیفیت حرکت که فقط تعلق به‌رودخانه دارد. آنکه اهل علم است خاطرش به‌این عوامل خارجی مشغولست اما کسی که اهل هنرست مخصوصاً بهمین حرکت اصلی نظر دارد و این در واقع همان اصولست که ریچاردز را وا می‌دارد تا بیرون از آنچه موضوع بحث یك منتقد مورخ است وبی‌آنکه به‌ارتباط اثر هنری با شخصیت و محیط زندگی هنرمند توجه کند، اثر

هنری را مخصوصاً در چهارچوبهٔ آنچه حرکت اساسی و جوهر واقعی آنست بررسی کند ــ نقدنو.

الیوت‌هم که مثل پاوندسکونت دراروپا راترجیح داده بودواز دوستان‌نزدیك عزراپاوندهم‌بود تقریباً همین‌طرز تلقی‌را نسبت به‌هنروشعرعرضه می کرد. درحقیقت دردنیایی که تمام ارزش‌ها را در حال تبدل و تغیر می‌یابدگرایش جزمی الیوت‌خالی از غرابت نیست. درعین‌حال تأثیر پاوند درطرز تلقی او ازنقد بطور بارزی مشهود است. ازجمله وقتی‌الیوت‌خاطرنشان می کندکه شعرامریست بین‌نویسنده‌وخواننده، وچون‌تأکید می کندکه منتقد وقتی درباب نمایشنامه‌های فلان‌شاعر چیزی می‌نویسد بایدفقط در باب نمایشنامه‌های وی بنویسد نه‌دربارهٔ شخصیت وی، نه‌فقط شیوهٔ نقد مکتب‌رمانتیك را نفی می کند بلکه درواقع اصول ومبادی همین مکتب «نقد نو» را به‌بیان خاص خویش درمی‌آورد. با اینهمه، درامریکا مخصوصاً تأثیر عزراپاونددر بین جوانان خیلی بیش از تأثیرالیوت بود چرا که آثار انتقادی او و بیشتر ازاقوال الیوت فایدهٔ عملی داشت.

این نکته نیز در خوریادآوریست که آراء انتقادی عزرا پاوند تا حدی نیز از افکارتی.ای.هالم یك منتقد انگلیسی که دراواسط جنگ جهانی اول ازدنیارفت متأثر بود و پاره‌یی از محققان مطالعهٔ سخنان هالم را در فهم اقوال عزراپاوند لازم یا سودمند میشمارند.[۲۴] به‌علاوه آثارانتقادی عزراپاوندهرچند اصالت وعمق‌زیادی ندارد، قوت و جاذبه‌اش همواره قابل ملاحظه بوده است و به‌مدد همین جاذبه و قوت تأثیر بودکه وی توانست نقد امریکا را از یکنواختی و رکودی که به‌سبب استغراق در جنبهٔ اخلاقی و اجتماعی‌برآن عارض شده بود یکچند بیرون بیاورد و مخصوصاً شاعران جوان را متوجه‌کندکه شعرتنها عبارت از الهام نیست بلکه‌بیشتر نوعی حرفه و صنعت است که شاعر باید در آن افزار کار خود را به درستی به کار بیندازد. این ملاحظات در عین‌حال پاوند را به مکتب «تصویرگرائی» (Imagism=) کشانیدکه در شعر گرایش به‌زبان ساده، ابداع اوزان تازه، آزادی در انتخاب موضوع و مخصوصاً کار گرفتن از مجاز و تصویر را توصیه می کرد و این نیز چیزی بودکه ظاهراً پاوند آن را به‌دوستی و آشنایی با آثار هالم منتقد انگلیسی مدیون بود.

در هرحال شیوه‌یی که بوسیلهٔ ریچاردز، عزراپاوند، و الیوت در نقد ادبی توصیه میشد مبنایش براین بود که در شناخت و ارزیابی آثار ادبی منتقد بایدبیشتر به‌خود این آثار توجه کند تا به‌محیطی که موجب پیدایش آنها شده است.این‌شیوهٔ نقادی، هم با طریقهٔ کسانی که در تفسیر آثار هنر به‌تحلیل روانی یا بررسی‌سرشت وخصلت نویسندگان اهتمام دارند مغایرت داشت هم با طریقهٔ آنها که در نقد می کوشند تا تأثیر احوال و مقتضیات اجتماعی را در تکوین اثر بجویند؛ وچون کسانی مانند الن‌تیت (-۱۸۸۹) آر.پی. بلاکمر (۱۹۶۵-۱۹۰۴) وکنت‌برك (-۱۸۹۷) که بیش‌وکم همین شیوه را دنبال کردند در واقع بیشتر به‌مسایل مربوط به‌قالب و صورت شعر توجه داشتند، بعضی محققان آن شیوه را هم مثل شیوه‌یی که پیش از آن در نزد هومانیست‌های نوین متداول بود، نوعی‌قالب‌گرایی تلقی کرده‌اند.[۲۵]

معهذا در طی دگرگونیهای اجتماعی که مقارن دههٔ دوم و سوم قرن حاضردرجریان بود تعدادی نقادان پدید آمدند که ادبیات را غالباً تنها از دیدگاه مسایل اجتماعی و سیاسی می‌نگریستند بررسی‌هاشان نیز البته صورتهای گونه‌گون داشت ولیکن در مقالات انتقادی آنها آثار ادبی بمثابهٔ انعکاس احوال جامعه یا مظهر واقعیت‌انسانی تلقی و تفسیر میشد. وان‌دیك‌بروکس (-۱۸۸۶) یك تن ازینگونه منتقدان بودکه آثارزیادی در زمینهٔ نقدوزندگینامهٔ نویسندگان نوشت.وی جامعهٔ امریکائی را سرزنش می کرد که به‌نویسنده اجازه نمی دهد ذوق و بلوغ خود را چنانکه باید به‌جلوه در آورد. در اثری به‌نام «شراب‌پیوریتن‌ها» بروکس سعی کرد نشان دهد سنت پیوریتن‌ها فرهنگ امریکایی را خراب کرده است و جنبهٔ زیبائی و هنر را دست‌کم گرفته است. منتقد دیگری بنام‌وی.ال. پارینگتون (۱۹۲۹- ۱۸۷۱)کوشید تا ادبیات امریکایی را مخصوصاً بامعیارهای دموکراسی بسنجد. یك اثر اوموسوم به«جریانهای عمده در اندیشهٔ امریکائی» جایزهٔ پولیتزر را نصیب او کرد و برای نویسنده دراواخر عمر شهرت بسیاربه‌بار آورد. پارینگتون فکرامریکائی راآنگونه که در ادبیات جلوه دارد از دیدگاه اجتماعی بررسی کرد و آثار او تا حدی سبب شدکه در ارزیابی ادبیات به‌معیارهای اقتصادی و اجتماعی توجه شود. بحران

اقتصادی سال ۱۹۳۰ عده‌یی صاحبنظران را نیز به‌تعلیم مارکس متوجه کرد و نام کسانی چون گران‌ویل هیکس (-۱۹۰۱)، ادموند ویلسون (-۱۸۹۵)، و جیمس فارل (-۱۹۰۴) درین زمینه بلند آوازه گشت. با آنکه، ادبیات و حتی نقد امریکائی مکرر ازین دیدگاه خاص مورد بررسی قرار گرفت این گرایش مقارن سالهای شروع جنگ جهانی دوم در امریکا اندك اندك تخفیف یافت. تعدادی از روشنفکران نسبت به‌آن واکنش نشان دادند و بعضی نیز شور و هیجانی را که در آن باب داشتند ترك کردند. برخی نیز مثل ادموند ویلسون، و کنت برك سعی کردند درمبادی این تعلیم جرح و تعدیلهایی راه دهند.

بدون شك در یك همچو طرح کوتاه وشتابزده نمی‌توان حتی خطوط عمدهٔ سیمای نقد و نقادی زنده و پرتحرك ادبیات امروز امریکا را درینجا ترسیم کرد. در واقع با وجود کتابها ومقالات بسیاری هم که طی سالهای اخیر درین باب نشر شده است بازجای تحقیقی تازه و جامع درین باب خالی است والبته دشواریهایی که دراین کار هست آن اندازه هست که بتواند، عذرخواه غفلت یا تغافلی باشد که تا کنون مانع حصول یك تحقیق جامع و دقیق در این زمینه شده است.[۲۶]

اینکه در بین سایر انواع درقرن حاضر، تقریباً هیچ‌چیز به‌اندازهٔ داستان (Novel,-Roman) قبول عام ندارد بیشك از اسباب عمدهٔ توجه روزافزونی است که نقد امروز به‌مسایل مربوط به‌آن نشان می‌دهد. درست است که بسیاری از داستانهای عامه‌پسند، از نوع آنچه پاورقی نشریات جاری را پر می‌کند گه‌گاه هیچ‌ربطی به‌آنچه آفرینش ادبی خوانده میشود ندارد لیکن شهرت و قبول فوق‌العادهٔ یك اثر هم، چنانکه سامرست‌موم بدرستی خاطرنشان می‌کند نمی‌تواند همیشه نشانی باشد ازبیقدری و ابتذال آن. اما این نکته نیز که از داستان «بربادرفته» اثر مارگرت میچل امریکائی (۱۹۴۹-۱۹۰۰) تنها دراولین روزانتشار پنجاه‌هزار نسخه به‌فروش رفت و در طی اولین سال انتشار فروش آن به‌یك ملیون وپانصدهزار نسخه[۲۷] رسید نشان می‌دهد که قرن حاضر تا چه‌حد به‌قلمرو آثار موبوط به‌داستان و تخیل علاقه نشان می‌دهد و در حقیقت به‌خاطر همین علاقهٔ روزافزون است که امروز کتابداران گه‌گاه تمام کتابها را به‌دو دستهٔ داستان (Fiction) و غیر داستان (Non - Fiction)

تقسیم می کنند. به‌علاوه این‌نکته که در بین نقادان معروف این‌قرن منندس‌ای‌پلایو کتابی درچهارمجلد راجع به‌منشأداستان،جرج‌سینتس‌بوری کتابی دردومجلدراجع به‌داستان‌نویسی فرانسوی، ای.ای.بیکر کتابی در ده مجلد راجع به‌تاریخ داستان‌نویسی انگلیسی نوشت و حتی در بین داستانپردازان عصر نیز هنری جیمس (۱۹۱۶-۱۸۴۳) رساله‌یی‌درباب فن‌داستان‌نویسی، ای.ام. فارستر (۱۹۷۰-۱۸۷۹) رساله‌یی‌درباب‌جنبه‌های داستان،ژرژدوهامل(۱۹۶۶-۱۸۸۴)رساله‌یی‌درباب‌داستان، و دیویدهربرت‌لارنس (۱۹۳۰-۱۸۸۵) مقاله‌یی درباب‌اینکه داستان برای‌چه‌اهمیت دارد نوشته‌اند، درحقیقت همه‌حاکی‌ازین‌است که قرن‌حاضرچه شوق وعلاقهٔ‌وافری به‌داستان و داستان‌پردازی نشان می‌دهد. شك نیست که بررغم پرباری و گستاخی کم سابقه‌یی که داستان‌نویسان این عصر در ابداع نشان داده‌اند باز در نقد امروز روی‌هم رفته آن اندازه که در بارهٔ شعر بحث شده است دربارهٔ داستان نشده‌است اما این نکته ممکن است ناشی ازوسعت فوق‌العادهٔ قلمرو داستان و تنوع تجارب ذوقی درین زمینه باشد که البته بحث و قضاوت را درباب آن مشکل می‌دارد.

این شور و علاقه‌یی که در قرن حاضر عام و خاص نسبت به‌جاذبهٔ داستان نشان داده‌اند سبب شده‌است که امروزخیلی بیش ازگذشته داستان به‌عنوان‌وسیله‌یی جهت تبلیغ مقاصد به‌کاررود. چنانکه نه‌فقط داستانهای مبنی براغراض (Purpose-Novels) درین‌دوره به‌وفور پدید آمده‌است که دربعضی موارد‌چیزی‌جز تبلیغات‌سیاسی و حزبی نیست، بلکه بروز جنگهای عظیم بین‌المللی ومنطقه‌یی نیز موجب پیدایش نوعی داستان شده است که داستان مربوط به‌جنگ (War Novel) می‌خوانند و دربین نمونه‌های مشهور آن «آتش» اثرباربوس (۱۹۳۵-۱۸۷۴)، و خاموشی دریا اثر ورکور (-۱۹۰۲)را می‌توان نام برد.[۲۸] به‌علاوه غیر از داستان پلیسی که قدرت تخیل کانن‌دویل (۱۹۳۰-۱۸۵۹) از آن، نوعی تفریح عامه‌پسند پدید آورد داستان علمی‌هم که مخصوصاً هربرت‌جرج‌ولز(۱۹۴۶-۱۸۶۶) نمونه‌های‌درخشانی از آن عرضه کرد، سرگرمی جالبی برای طبقات خواص تلقی شد. در عین‌حال شیوهٔ رمانتیك و شیوهٔ رئالیست همچنان در نزد تعدادی از نویسندگان مشهور به‌خلق و ابداع آثار تازه منجر شد. از جمله نوع داستان موحش (Terror Novel) آثار جالبی به‌ادگاروالاس (۱۹۳۲-۱۸۷۵) الهام کرد چنانکه توصیف حیات‌جنسی

درنزد دیویدهربرت‌لارنس (۱۹۳۰-۱۸۸۵)، به‌نوعی پلشت‌نگاری (Pornography) کشید. داستان تاریخی با آنکه غالباً در معرض این آفت که نویسنده احساسات و تمایلات عصر خود را به‌ادوار و اشخاص گذشته منسوب بدارد قرار داشت، و داستان روانشناسی با آنکه گه‌گاه تبدیل به‌یکنوع گزارش احوال بیماران روانی میشد دراین‌دوره همچنان جاذبهٔ خود را حفظ کردند. به‌علاوه آنچه منتقدان‌فرانسوی داستان دوره‌یی (Roman cyclique) می‌خوانندودرطی مجلدات آنها احوال‌مراحل مختلف زندگی یك فرد، یك خانواده، یا یك‌گروه به‌توصیف می‌آید آثار جالبی به‌امثال مارسل‌پروست، رومن رولان، و گالسورثی الهام کرد.

در واقع داستان‌نویسی درین دوره، از همان اوایل قرن تحت تأثیر بعضی جریانهای فکری‌تازه ـ ازجمله تعلیم نیچه، نظریهٔ فروید، واندیشهٔ برگسون ـ واقع گشت به‌علاوه کشمکشهای ناشی از عقاید سیاسی ـ سوسیالیسم، نژادپرستی، وجز آنها ـ نیز نمی‌توانست در دنیایی که دو جنگ عظیم بین‌الملل سالها فضای آن را از بوی دود و خون آلوده بود در افکار داستان‌نویسان بی‌تأثیر بماند. آشنایی با قلمرو ناخودآگاه‌برای تعدادی ازنویسندگان دنیای درون انسان را مکشوف‌ساخت و اعتقاد به«نسبیت» اعتماد به‌امر مطلق را در انسان متزلزل نمود. از سوی دیگر، توجه و اقبالی‌که عام و خاص نسبت به‌داستان و قالب داستانی نشان دادند طبعاً بعضی نویسندگان را که مخصوصاً سروکارشان با طبقات روشنفکر بود به‌فکر تفنن وتجدد درقالب داستان‌پردازی انداخت. البته این‌امرمنجر به‌ایجاد مکتب ادبی نشد چرا که علاقهٔ خودآگاهانهٔ غالب نویسندگان عصر به‌حفظ آزادی و اصالت آنها را از تسلیم به‌محدودیتهایی که مقتضای مکتب‌داری است بازداشته است. معهذا بعضی تجربه‌های شخصی گه‌گاه تفنن‌های برخی نویسندگان را رنگ خاصی داده است. از جمله آنچه بعضی نقادان حدیث نفس (Interior monologue =) می‌خوانند به‌داستان یولیس اثر جیمزجویس (۱۹۴۱-۱۸۸۲) ویژگی بارزی بخشیده است که آن را از هرگونه داستان مشابه دیگر ممتاز می‌کند. این شیوهٔ حدیث نفس که می‌تواند فواصل زمانی و مکانی را برای نویسنده درهم نوردد و گذشته و حال را به‌هم پیوند دهد البته غیر از جویس بوسیلهٔ نویسندگان دیگری چون کنوت‌هامسون، ویلیام فاکنر، و ویرجینیاوولف هم مورد استفاده واقع شده است

اما کمال تجلی آن هیچ‌جا بپایهٔ آنچه دراین اثر جویس دارد نرسیده است. معهذا فرانتس کافکا (۱۹۲۴–۱۸۸۳)، وساموئل بکت نیز هریك از جهتی، با این جریان مربوط به‌حدیث‌نفس و دنیای ناخودآگاه ارتباط دارند.

البته گرایش به‌عوالم ناخودآگاه که برای خود ضوابطی غیر از ضوابط عادی داشت و عصیان درمقابل امرمطلق که تصورارسطوئی داستان ـ تصورضرورت حادثه، عقده، و عقده‌گشائی در هرگونه داستان ـ برآن مبتنی بود طبعاً بعضی نویسندگان را نیز وادار به‌جستجوی داستانی کرد که بتواند ازینگونه قیود ناشی از سنت آزادباشد. بدون شك از اولین تجربه‌هایی که درین زمینه انجام شدداستان «همه، راه تن» (The way of All Flesh) اثر ساموئل‌باتلر (۱۹۰۲–۱۸۳۵) را باید یادکرد که در آن نویسنده با ایجاد داستانی که فاقد عقدهٔ حادثه (Plot) باشد در واقع به‌سنت داستان‌پردازی عهد ویکتوریا عصیان کرده بود. یولیس اثر جیمز جویس عصیان دیگری بود اما این اثر نه‌چیزی بود که‌آن را با موازین‌سنتی بتوان در ردیف داستان به‌شمار آورد. گویی‌افراط نامعقول و خارج از قاعده‌یی که نویسنده درین اثر ـ و دراثر دیگری به‌نام بیماری فینی‌گان ـ در استفاده از شیوهٔ «تداعی آزاد» و «حدیث نفس» کرده بود رنگی بیمارگونه به‌آنها می‌داد و به‌همین سبب درعین آنکه بعضی از منتقدان در آنها به‌چشم آثاری که در ادبیات تأثیر راهگشایی دارد نگریسته‌اند دیگران آنها را ازمقولهٔ ادبیات سالم تلقی نکرده‌اند.[۲۹]

در حقیقت درسنت داستان‌نویسی نیز، حالت تعلیق و انتظار (Suspense) خواننده ناشی از وجود عقدهٔ حادثه تلقی می‌شود و هرچند این عقده در نوع داستانهای موسع‌جهان نمایی (Panoramic Novels) مثل آنچه در نوع بالنسبه محدودنمایشی (Dramatic Novel) معمولست دقیق و مضبوط نیست[۳۰] لیکن توجه به‌اهمیت‌خلق وخوی اشخاص داستان (Character) ومخصوصاً به‌نقش موقعیت (Situation) که غالباً مادهٔ اصلی هرنوع عقدهٔ حادثه تلقی میشود تدریجاً از نظر منتقدان نیز این نکته را که عقدهٔ حادثه اساس داستانست، محل تأمل کرد. چنانکه هرچند هنری‌ـ جیمس (۱۹۱۶–۱۸۴۳) در اواخر قرن گذشته هنور می‌پرسید که مگر خلق وخوی اشخاص داستان جزتعین دادن به‌حادثه وخودحادثه جزتجسم بخشیدن به‌خلق‌وخوی اشخاص داستان‌چیزدیگری هست، درین ایام ارنولدبنت (۱۹۳۱–۱۸۶۷)مخصوصاً

بررغم سنت ارسطویی حاکم براحوال عصر، خاطرنشان می کرد که اساس داستان خوب فقط خلق وخوی اشخاص داستان است نه‌چیزدیگر.[۳۱] اما پیداست که اگر منتقد و نویسنده جنبهٔ اخلاقی و نفسانی را جوهر اصلی داستان نیابد نمی‌تواند این حکم را بدون چون‌وچرابپذیرد. درهرحال قرن حاضر که نسبت به‌همهٔ‌سنت‌های گذشته عصیان ورزید کوشید تا نسبت به‌سنت‌های داستانپردازی نیز عصیان نشان دهد. از جمله آندره‌ژید (۱۹۵۱-۱۸۶۹) در داستان سکه‌سازان این مسأله را مطرح کرد که بدون عقده و حادثه هم می‌توان داستان ساخت چنانکه ژان‌پل سارتر (-۱۹۰۵) هم در مجموعهٔ‌مقالات‌موسوم به موقعیت‌ها نشان داد که در داستان‌نویسی، تکیه براهمیت خلق‌وخوی اشخاص داستان نیز، خالی از تناقضی نیست چراکه وقتی خواننده بداند دربرخورد بافلان مشکل به‌حکم تأثیر وراثت‌یااقتضای محیط، قهرمان داستان می‌بایست چنین وچنان رفتار کند دیگر در داستان نشانی از حیات و ارادهٔ قهرمان به‌چشم نمی‌خورد و ناچار نویسنده‌یی که می‌خواهدقهرمانش زندگی کند باید او را هم آزاد بگذارد.[۳۲] معهذا این اعتراض هم برسارتر هست که این آزادی قهرمان اگر مخالف با آنچه از تأثیر وراثت و اقتضای محیط انتظار می‌رود جلوه‌کند داستان خالی از منطق و فاقد جاذبه خواهد بود. در واقع،صرف نظر از دعاوی نظری، در عمل هنوز داستانی که فاقد حادثه وعقده و خلق و خوی اشخاص باشد نتوانسته است جاذبهٔ واقعی داشته باشد ازین رو شاید هنوز بتوان قول فارستر را پذیرفت که می گوید تا کنون هرتجربه‌یی که برای ایجاد داستانهای عاری از عقده و حادثه انجام شده است بی‌توفیق مانده است.

این تجربه درمورد ادبیات نمایشی باتوفیق‌بیشتری تحقق یافت وکسی که آنرا تحقق داد برتولت برشت هنرمندآلمانی بودکه شیوهٔ او مخصوصاً به‌سبب جنبهٔ تعلیمی و محتوای فکری آثارش در تمام اروپا تأثیر قابل ملاحظه‌یی باقی گذاشت. درست است که بعضی از منتقدان زمانه، آثار او را به‌سبب همین تعلیم گرایی در خور ملامت یافته‌اند[۳۳] لیکن در نزد بسیاری دیگر از نقادان همین اعتراض او برضد بیعدالتی‌های دنیای بورژوا در کلام او معرف پیروزی واقعی نمایش و ادبیات نمایشی است. در حقیقت ادبیات نمایشی در آغاز این قرن در تمام اروپا چیزی از

تأثیر ایبسن (۱۹۰۶-۱۸۲۸) را همراه داشت. جالب‌ترین مظهر این تأثیر در انگلستان جرج برناردشا (۱۹۵۰-۱۸۵۶) بود که در عین‌حال تأثیر نیچه و مارکس را منعکس می‌کرد. اما برخلاف ایبسن که ذوق و قریحهٔ آفرینندگی نمایشنامه‌هایش را جاذبهٔ فوق‌العاده می‌داد نمایشنامه‌های وی بدون آنکه از لحاظ «عقده» و حادثه قوت و جاذبهٔ چندانی داشته باشد، غالباً از صحنهٔ نمایش نوعی منبرخطابه می‌ساخت. وی البته گرایش سوسیالیستی هم داشت اما نه ازآنگونه که در قارهٔ اروپا تبلیغ می‌شد و به‌تعلیم مارکس بستگی داشت ازآنگونه که رنگ یوتوپیائی انگلیسی داشت و به‌جمعیت فابیان (= Fabian Society) مربوط بود.[۳۴] در واقع برناردشا که غیر از نمایشنامه‌نویسی منتقد نیز بود، و در مقالات، سخنرانیها و مقدمه‌هایش آراء انتقادی‌جالبی نیزدرباب ادبیات نمایشی عرضه‌کرده است نمایشنامه را فقط‌وسیله‌یی برای اصلاح و تهذیب فرد وجامعه می‌دانست وازین حیث به‌لوتالستوی نیزشباهت داشت. آثار خود او بررغم تأثیر و سروصدایی که غالباً در دنبال داشت از روح و هیجان خالی بود اما انتقادی‌که از جامعهٔ بورژوایی انگلستان می‌کرد در عین حال لطف و جاذبهٔ خاصی به‌مجموع پیام او می‌داد. چون خود او نمایش را همچون نوعی کرسی درس تلقی می‌کرد به‌خود حق می‌داد که حتی شیکسپیر را هم به‌خاطر آنکه در نظر وی نمایشنامه‌هایش در آنچه به‌خلق وخوی انسان و احوال جامعه ارتباط داردهیچ‌نوعی پیوستگی (Coheremce) نشان نمی‌دهد ملامت کند.[۳۵] معهذا آثارخود او هم‌که چیزی ازین پیوستگی را نشان می‌داد درترکیب اجزاءپیوستگی نداشت و اگر وی نمایشنامهٔ خوش ساخت (Well - Made) مربوط به‌سنت‌های ارسطوئی را دوست نداشت آثار خود وی نیز غالباً پیش از آنکه نمایشنامه باشد نوعی خطابهٔ تعلیمی بود، وگوئی فقط ازین لحاظ که اشخاص نمایشنامه‌هایش نه معرف خلق وخوی خویش بلکه ترجمان افکار نویسنده بودند کار وی نیز گه‌گاه نوعی تجربهٔ ضد ارسطوئی به‌شمار می‌آمد.

شك نیست که درتمام این سالها ذوق فردی یا شوروهیجان فلسفی‌نیز به‌بعضی تفنن‌های دیگر مجال ظهورمی‌داد. درواقع همین تفنن‌های ناشی از شوق وهیجان زودگذر بود که نمایشنامه‌های ژان‌کوکتو (۱۹۶۳--۱۸۸۹) را یك سلسله تمرین درخشان در شیوه‌های مختلف[۳۶] کرد و هوگوفن هوفمانشتال (۱۹۲۹-۱۸۷۴) را

فرصت داد تا دگرگونیهای سبك خود را ناشی از رشد دایم خویش که ستایشگرانش نتوانسته‌اند در طی آن با وی هماهنگ شوند[۲۷] فرانماید. همچنین گرایشهای شخصی سبب میشد که فی‌المثل تعلیم نیچه در بعضی آثار گابریله‌دانونتسیو (۱۹۳۸-۱۸۶۳)، نظریهٔ فروید در پاره‌یی کارهای لنورمان (۱۹۵۱-۱۸۸۲) جلوه یابد، علاقه به‌عوالم عرفانی و رمزی به‌آثارموریس مترلینك (۱۹۴۹--۱۸۶۲) رنگ خاص بدهد واین اندیشه که مفهوم حقیقت در نزد اشخاص تفاوت دارد یك مضمون عمده در پاره‌یی آثارلویجی پیراندلو (۱۹۳۶--۱۸۶۷) گردد. معهذا یك ویژگی عمدهٔ ادبیات‌نمایشی در قرن حاضر سعی آگاهانه‌یی است که این شیوه، دررهایی از قید سنت‌ها به‌خرج می‌دهد وشك نیست که‌امکانات فنی‌تازه‌وبعضی‌اختراعات اخیرنیز امکان این‌رهایی را هرروز بیشتر می کند. درست‌است که این سعی آنجاکه زیاده تهورآمیزمی‌نماید فقط مطلوب طبقات خواص (Elite) است وعامه ازهرجهش تهورآمیز وحشت‌دارد لیکن تا جائیکه تجربه نشان می‌دهد درینگونه موارد عامه نیز دیر یا زود از ذوق وسلیقهٔ خواص پیروی خواهدکرد و بدینگونه، این سعی آگاهانه در شکستن قیود سنت‌ها بیشك دیر یا زود تأثیر خود را نشان خـواهد داد. با اینهمه هنوز، در تمام اروپاهریك از پایتخت‌های بزرگ درکارنمایش، ذوق و سلیقه‌یی خاص نشان‌می‌دهد که در عین‌حال معرف نوعی تعادل بین ذوق وسلیقهٔ طبقات مختلف تلقی تواند شد. چنانکه پاریس و وین غالباً به‌دنیای احساس و هیجان میدان می‌دهند مادرید و رم سرگرمیهای شوخ و سبکسرانه رامی‌جویند، لندن با وقاحت و خونسردی اسکار-وایلدوبرناردشا به‌واقعیت‌های انسانی لبخند می‌زند ومسکودردنبال واقع‌گرایی‌های تلخ آنتون‌چخوف (۱۹۰۴--۱۸۶۰) و ماکسیم‌گورکی، اکنون بیشتر به‌جنبهٔ هنری شیوه‌های‌اجرائی توجه دارد تابه‌ارزش‌هنری‌محتوی آنها. اما، روی هم‌رفته از تأثیر حوادث‌ومسایل‌عصری،امروزتقریباً درهمه‌جا توجه‌به‌مسایل‌اجتماعی‌برای «خواص» جاذبه‌یی بیشتر دارد - خاصه برای جوانان. این نیز امریست که در تمام جریانهای مختلف‌عصری،ازدهه‌های‌قبل‌ازجنگ‌اخیرتاکنون،درهیچ‌جا اهمیت‌خود را ازدست نداده است. چنانکه درین ایام درآلمان‌گئورگ‌کایزر(۱۹۴۵-۱۸۷۸)، ارنست‌تولر (۱۹۳۹-۱۸۹۳)، و برتولت‌برشت (۱۹۵۶-۱۸۹۸) تمـدن بورژوا و خشونت و استبدادآمیخته به‌ابتذال وریای‌آن را محکوم کرده‌اند ودر فرانسه‌آرمان سالاکرو

(۱۸۹۹ـ) و ژان‌پل سارتر نیز به‌استبداد و ابتذال با همین‌چشم نفرت وانکار نگریسته‌اند و در هرجا نمایش از تعهد و مسئولیت اجتماعی‌خویش می گریزد، از شور و شوق واقعی خلق نیز محروم می‌ماند.

در عین حال هنر نمایش، با جستجوی زبان ساده‌تر و با شانه‌خالی کردن از قیود سنت‌های ارسطوئی می کوشد تـا حساب خود را از ادبیات جـدا کند و به‌صورت هنری مستقل در آید. اینکه کارگردان نمایش امروز گه گاه در ردیف نویسندهٔ نمایشنامه و یا حتی برتر از او تلقی می‌شود در واقع ناشی از این نکته است که نمایش می‌خواهدهنری مستقل تلقی شود[۳۸]. معهذا درداخل حوزهٔ ادبیات هم نمایش‌نویسی مثل داستان‌نویسی برای رهایی از سنت‌های دیرینه تلاش دایم دارد و شاید درحال حاضر تجربهٔ موفقی که درین زمینه انجام داده است فقط تجربهٔ برتولت‌برشت باشد ـ نمایش حماسی یـا روائی. این نمایش حماسی کـه برشت آن را همچون یك برنامهٔ انقلابی در مقابل نمایش ارسطوئی عـرضه می کند بیشك قبل از وی نیز در مکتب رمانتیك آلمان، در اروپای قرون وسطی و حتی درچین و هند سابقه دارد[۳۹] ولیکن با اوصاف و شرایطی که وی آن را عرضه می کند البته تازگی دارد و ابتکاریست. در حقیقت در این شیوه، آنچه برشت حمـاسی (Epische) می‌خواند بمعنی روائی (Berichtete) است و مقصود از آن تلفیقی است بین روایت و نمایش تا تماشاگر در مشاهدهٔ آن همواره متذکر این معنی باشد که آنچه می‌بیند فقط چیزیست که برای وی روایت می کنند ـ واقعیت نیست. سنت ارسطوئی‌نمایش البته بنایش براین امربوده است که ازطریق حقیقت‌ـ نمائی در ذهن تماشاگر این توهم را ایجاد کنند که گویی شاهد وقوع حوادث واقعی است و حکایت «وحدت‌ها» و «عقده» و عقده‌گشایی هم برای کمك به‌ایجاد همین توهم است. اما شیوهٔ نمایش حماسی (یا روائی) که می‌خواهد بااین شیوهٔ سنتی قطع رابطه کند می کوشد تا به هر نحوی هست تماشاگر را از اینکه در دام این توهم بیفتد باز دارد. ازین رو به‌جای استفاده از «عقدهٔ» نمایش به‌استفاده از حوادث پراکنده، و به‌جای تکیه برتحریك عواطف تکیه براستدلال را مبنای کار می‌سازد وبا این فاصله گذاریها، می کوشد تا تماشاگر را از جـّو روحی یك نمایش ارسطوئی دور نگه‌دارد، واین تجربهٔ برشت درحال حاضر موفقترین آزمایش قرن،

برای رهایی ازسنت‌های باستانی است. البته خود وی برای آنکه این فاصله‌گذاری یا بیگانهٔ سازی (Verfremdung) را تحقق دهد دست به‌تمهیدهای نمایشی واجرایی گونه‌گون می‌زند که مجموع آنها بین آنچه وی نمایشنامهٔ حماسی می‌خواند با آنچه نمایشنامه ارسطویی نام‌دارد تفاوت قابل‌ملاحظه‌یی به‌وجود می آورد.[۴۰] معهذا منتقد می‌تواند بپرسد که آیا در همین حال نیز تماشاگر مسحور نویسنده وبازیگر نیست؟ چرا که در نمایش حماسی نیز همچنان نویسنده و بازیگرند که با تماشاگر بازی می کنند نهایت آنکه این بار می‌خواهند او را از رؤیای یك دنیای درام ارسطویی دور نگه‌دارند. درینصورت تماشاگر باز به‌کلی در دنیای محسوس و معقول خویش نیست در دنیایی است که مخلوق نویسنده و بازیگرست و وی‌که ایندفعه به‌شکلی دیگر مدهوش ومسحور نمایش شده است اگرتحت تأثیر «فاصله‌گذاریها»ی برشت درعین‌حال تاحدی هشیاروبیدارمانده است مثل نوآموز ساده‌یی است‌که در محضر درس استادست ـ و مسحور ومدهوش قدرت بیان و استعداد خلاقهٔ استاد. معهذا ارزش نمایشنامهٔ حماسی هر چه باشد، موفقترین طغیان معقول برضد نمایشنامهٔ ارسطویی است وبررسی محتوای آن نیز نشان می‌دهد که قدرت خلاقهٔ برشت در نویسندگی نیز کمتر از قدرتش در کارگردانی نیست. با آنکه تمهیدها و نیرنگهای مربوط به‌فاصله گذاری گه‌گاه نمایشنامه‌های او را به‌نوعی نمایش تبلیغاتی تبدیل می کند قدرت نویسندگی او غالباً سبب می‌شود که روح غنایی و جوهرطنز اجتماعی را به‌میزانی معتدل و متناسب به‌هم در آمیزد و همین نکته ممکن‌است‌جنبهٔ تصنعی را که احیاناً درفاصله‌گذاریهایش‌هست ازچشم‌تماشاگر مستور و مخفی بدارد.

بدون شك وقتی از طغیان برضد نمایشنامهٔ ارسطویی سخن در میان می آید غیر ازنمایش حماسی برشت، ازآنچه «نمایش پوچی» می‌خوانند نیز باید یادکرد هر چند در این نوع‌نمایش طغیان برضد ارسطو تنها محدود به‌قلمرو قواعد مربوط به هنر نیست شامل منطق هم هست و از همین روست که آثار کسانی چون ساموئل بکت (۱۹۰۶–   )، آرتور آداموف (۱۹۰۸–۱۹۷۱) و اوژن یونسکو (۱۹۱۲–   ) را «ضد نمایش»[۴۱] خوانده‌اند چرا که همهٔ آنها نمایشهایی است فاقد «کردار» و فاقد منطق. البته فکر «پوچی» که در اروپای بعد از جنگ جهانی

دوم در آثار نخستین کسانی چون سارتر و کامو یکچند پاره‌یی اذهان سرخورده را تسخیر کرد نزد همانها سرانجام به‌نوعی تعهدگرایی منجر گشت. جالب آنست که این فکر درنمایش «صندلیها» اثر یونسکو حضور انسان را نفی کرد در«آوازه‌خوان کله طاس» او تفاهم واقعی را منتفی شمرد ودر نمایشنامهٔ «کرگدن» درواقع به نفی خود «پـوچی» منتهی شد. بدینگونه، نـوعی تعهدگرایی که از «کرگدن» یونسکو اثری ضد فاشیسم ساخت به‌خوبی نشان داد که پوچی سرانجام خویشتن را نیز نفی می کند و حاجت به‌نفی دیگر ندارد.

۱۶

ایران بین نوجویی و سنت گرایی

اگر ادبیات ایران از آغاز عهد قاجار تا زمان حاضر مخصوصاً از لحاظ تاریخ و نقد ادبی اهمیت بیشتر دارد نه‌فقط از آنروست که آنچه ادب امروز نام دارد فرآوردهٔ دگرگونیهایی است که از آغاز عهد قاجار در احوال ایران روی داده است بلکه مخصوصاً ازاین روست که این‌ادبیات معرف‌واکنش روح ایرانی بوده‌است دربرابر مهمترین آزمون تاریخی بعد ازاسلام خویش: برخورد بافرهنگ غرب. این برخورد که در تمام دنیای اسلام مخصوصاً دنیای شرق نزدیك منجر به نوعی غرب گرایی شده است که از آن به‌تجدد تعبیر می کنند بیشك تا حد زیادی مولود توسعه‌طلبی‌های مربوط به‌سیاست و تجارت غرب است در شرق، که با پیدا شدن سروکلهٔ سربازان ناپلئون‌بناپارت درمصر تمام شرق نزدیك را تا اقاصی هند درعرصه حسابهای سیاسی استعمارگران اروپا وارد کرد. معهذا عوامل درونی مربوط به‌خود اسلام هم درارزیابی اسباب این تحول می‌بایست مورد توجه محقق واقع شود و البته ممکن هست که تأثیر این عوامل حتی عمیق‌تر از تأثیری باشد که ازبرخورد با دنیای غرب حاصل شده است.[1] درهرصورت بدون شك واکنش‌های مختلف دنیای اسلام در برابر نفوذ تدریجی غرب که در واقع اساس عقاید سنتی‌اسلام راتهدید می کرد دراین‌برخوردقابل‌ملاحظه بودوازجمله‌فکراتحاداسلامی سیدجمال‌الدین افغانی که با پاره‌یی خیالات سلطان عثمانی هم توافق داشت و همچنین تعلیم سلفیه که یاران شیخ محمد عبده ومخصوصاً شیخ رشید رضا تبلیغ کردند و بازگشت به‌اسلام ساده و بی پیرایهٔ عهد پیغمبر را طلب می کرد امیدهایی بود که می‌خواست عقاید اسلامی را در مقابل تکانهایی که از هجوم عقاید غربی بر آن وارد می‌شدحفظ کند و دنیای اسلام را از نفوذ تدریجی غرب که مایهٔ نگرانی

بعضی طبقات مسلمین بود برهاند. اما در ایران به‌سبب آنکه مذهب تشیع از قرنها پیش سرنوشت آنرا از سرنوشت سایر اقطار اسلامی جدا کرده بود دیگر فکر سلفیه‌هم نمی‌توانست مطلوب تلقی شود چنانکه اندیشهٔ اتحاد اسلام نیز که خود سلطان عثمانی هم امیدی به‌پیشرفت آن نیافت هر چند نزد بعضی از یاران سید۔جمال‌الدین همچون وسیله‌یی برای مقابله با نفوذ غرب جالب به‌نظرمی‌رسید لیکن به‌سبب خصومت دیرینه بین شیعه و سنی و مخصوصاً بین ایران و عثمانی این فکر نیز برای ایرانیها نمی‌توانست چندان مایهٔ امید باشد وحتی به‌صورت فکر «تقریب مذاهب» هم نمی‌توانست به‌آسانی مقبول بیفتد.[۲]

اندیشهٔ ترقی هم درمحیط فقهاء ومتشرعهٔ عوام، برخلاف حوزهٔ اهل دیوان و رجال حکومت، به‌عنوان نوعی قطع ارتباط با سنت‌ها تلقی می‌شد. معهذا جاذبهٔ علوم و صنایع اروپایی مخصوصاً در ایران بعد از عهدنامهٔ ترکمانچای تدریجاً چنان شد که در اواخر عهد ناصری حتی کسانی از رجال عصر که در ضمن محاوره به‌قول ملکم‌خان «عقل طبیعی خود را برجمیع علوم فرنگستان ترجیح» می‌دادند بازهر کسی را «دو روز در کوچه‌های فرنگستان» می گردید «شخص او را مجمع کل اطلاعات وقول اورا سند جمیع تحقیقات قرار می‌دادند.»[۳] اما درسایر اقطار اسلامی، خاصه در مصر و هند، بعضی از متشرعه ضعف و انحطاط احوال مسلمین را ناشی از انحراف آنها ازاصول واقعی اسلام می‌شمردند و بعضی دیگر توافق اسلام را با علوم و صنایع اروپائی تأکید می کردند و حتی می کوشیدند بعضی اصول فرهنگ غربی را مسبوق به‌عقاید مسلمین یا تعلیم حکماء اسلام نشان دهند و شاید مساعی سرسید احمدخان هندی و مخصوصاً سید امیرعلی هندی که اهل تشیع بود درین احوال درافکار بعضی‌ایرانیان مقیم هند نیز بی تأثیر نماند وبه نحوی به‌ایران راه یافت. باری، جاذبهٔ غرب تنها منحصر به‌علوم و صنایع نبود و شامل نظامات اداری وتجاری نیزمی‌شد با توسعهٔ روابط بین شرق وغرب مقاومت در مقابل آن روزبروز دشوارتر می‌شد و تقریباً تمام زندگی روزانه مسلمین دیر یا زود با تمدن جدیدارتباط می‌یافت. خاصه‌که طبقات بورژوا در دنیای شرق هم مثل دنیای غرب با در دست گرفتن غالب شؤون حکومت غلبهٔ تمایلات بورژوایی را در جامعهٔ اسلامی نیز تسریع کردند و در ایران نیز مثل عثمانی و سایر بلاد شرق۔

نزدیك جامعهٔ تجار و اعیان بورژوا، فرهنگ جدید اروپایی را که در واقع یك فرهنگ تمام‌عیار بورژوائی بود با نیازهای خویش تطبیق کردند.[۴]

در ایران، دولت قاجاریه که مؤسس آن آقامحمدخان، می‌خواست در عصر ظهور انقلاب فرانسه هم‌حکومت قرون وسطایی شرقی را همچنان مثل سابق ادامه دهد با افکار جهانجویانه ناپلئون و مطامع توسعه‌طلبانه تزارهای روسیه برخورد و ناچار شد ضرورتهای عصر تازه را بیش وکم درك کند. آنچه این سلسله درآغاز طلوع دولت خویش بدان متکی بود قدرت جنگی عشیرهٔ قاجار بود که برخلاف عشیرهٔ زند ریشهٔ ایرانی هم نداشت. خود آنها خویشتن را ترك می‌خواندند و نسب خود را به‌ترك ومغول می‌رسانیدند. خاقان که لقب امراء بزرگ ترك بود افتخار نامشان محسوب می‌شد و از اینکه خود راترك بخوانند بهیچوجه ابائی نداشتند. فتحعلی‌شاه که خود خاقان تخلص می کرد در طی یك قصیده که در دورهٔ ولیعهدی خود در ستایش «عم‌تاجدار» خـویش آقامحمدخان سروده است اورا درکار سلطنت با محمددرامرنبوت‌می‌سنجدومی گوید: «دومحمد درجهان پیدا شدازترك‌وعرب...».[۵] در واقع فقط با توسعهٔ تدریجی حس ملیت در بین ایرانیان بود که بعدها قاجاریه این اصرار در انتساب به‌طوایف مغول وترك راگه‌گاه مسکوت نهادند اما حکومت آنهاکه ازروی«الگو»های‌قرون وسطایی‌شرق آغاز شدتاحدی‌مثل حکومت سلاجقه یك‌چند دربین جاذبهٔ «مرکزگریزی» حیات عشایری و«مرکزگرایی» حیات دیوانی در مبارزه بود تا سرانجام به‌سبب تفوق تربیت شهری و مخصوصاً در دنبال نظم و انضباط سطحی و شکننده‌یی که از غلبهٔ طرز تفکر منشی‌ها و مستوفی‌ها حاصل‌شد چیزی ازنوع حکومت سلجوقیان به‌وسیلهٔ‌آنها احیاء شد که برخورد با دنیای‌غرب و انقلابات بزرگ اروپا ادامهٔ آن را غیرممکن ساخت اما تمـام دوران حکـومت قاجار در مبارزه جهت حفظ سنت‌های کهنهٔ شرقی درمقابل گرایش‌های تازهٔغربی گذشت و مخصوصاً آنچه این مبارزه راقاطع‌ترکرد پیدا شدن طبقهٔ اجتماعی‌میانه‌حالی بودکه تدریجاً لوازم‌تمدن بورژوایی‌غرب‌را جذب‌می کرد واخذ علم‌وصنعت جدید اروپایی را مایهٔ رشد و توسعهٔ خویش می‌یافت. در آغاز این‌دوره، جـامعهٔ ایرانی هنوز در تزلزل و ناامنی عهد فترت بعد از کریمخان زند بسر می‌بـرد. در

منازعات بین خان قجر و امراء زند چون هردوطرف از رؤسا و عشایر مجاور یا متحد کمك می‌جستند نفوذ خوانین محلی در سرتاسر کشور فزونی یافت و نقض عهد مکرر دایم آنها را از یك اتحاد به‌اتحاد دیگر سوق می‌داد و بهمین سبب قری و قصبات مدام در معرض ویرانی بود و تجارت‌هم چنانکه سرجان‌ملکم بدرستی خاطرنشان‌می‌کند به‌سبب همین‌ناامنی روی به‌زوال‌داشت.[۶] فتحعلیشاه وفرزندانش که حکومت ایران همه‌جا در دست آنها بود، چنانکه ج.بی.فریزر خاطرنشان‌می‌کند در مملکت نه به‌چشم یك وطن که باید آن را دوست داشت وحفظ کرد بلکه به‌دیدهٔ یك‌ملك اجاره‌یی که مدت اجاره‌اش نامعلوم است و باید هرچه ممکن‌است از آن بهرهٔ بیشتر برد نگاه می کردند.[۷] این طرز تفکر که در عهدنامهٔ ترکمانچای و در امتیازات متعددی که درعهدناصری و بعد از آن به‌اتباع خارجه واگذار شدنیز به‌چشم می‌خورد با غلبهٔ شاهزادگان و منسوبان متنفذ پادشاه قاجار و مخصوصاً در جریان تصادم باخودسریهای خوانین محلی غالباً نوعی ناامنی‌دایم به‌وجودمی آورد که اثرات آن حتی خود حکام و وزراء وامراء دولت را نیز از تعرض مصون‌نمی‌داشت. چنانکه مکرر امراء و وزراء قاجار همچون حاجی ابراهیم کلانتر، میرزا ابوالقاسم قایم‌مقام، میرزا تقی‌خان امیر کبیر، میرزا آقاخان نوری، میرزاحسین‌خان سپهسالار،وحتی بعضی ازفرزندان‌فتحعلیشاه‌وعباس‌میرزانیزخود ازاین‌ناایمنی‌هالطمه دیدند. دراواخرعهد ناصری باآنکه قسمت عمدهٔ نابسامانیها وعقب‌افتادگیهامنسوب به‌همین «سوء اداره‌یی» که ازناایمنی ناشی بود می‌شد بازدربحبوحهٔ همین‌ناایمنی‌ها مناصب ومقامات موروثی وحتی قسمت‌عمدهٔ تیول‌هامثل همان دوران قرون‌وسطائی سلاجقه‌به‌سبب فساد اداری، به‌املاك اربابی تبدیل یافته بود.[۸] در حالیکه طبقات‌ملا و تجار، در اثر بیسامانیهای مربوط به‌اعیان و امراء تدریجاً کسب نفوذ می کردند و قدرت فئودالی خوانین اندك اندك متزلزل می گشت طبقهٔ دهقانان خرده‌پا قسمت عمدهٔ خراج را بردوش داشت و طبقهٔ صنعتگر و کاسب شهری هم به سبب نا امنی تدریجاً از هستی ساقط میشد و غالباً تنها قدرت ملاها وانتساب به‌آنها می‌توانست از این طبقات خرده‌پا در مقابل تعدی ارباب قدرت دفاع کند.

قدرت ملاها مخصوصاً از همان عهد فتحعلی‌شاه روی به‌افزایش نهاد و غلبهٔ بعضی

از آنها معارض قدرت حکومت شد. آقا محمدعلی بهبهانی کرمانشاهی (م ۱۲۲۶) خودش صوفیه را توقیف می کرد، و توبه می‌داد، یا می کشت و در جواب اعتراض حکومت هم رساله‌یی مثل خیراتیه رامی‌نوشت تا این خودسری عجیب وی را توجیه کند. حجة‌الاسلام سید محمد باقر شفتی در اجرای احکام شریعت کار را به مداخله در آنچه تعلق به حکومت داشت می‌رسانید. می گویند، در اصفهان یك بار فتحعلیشاه به‌وی گفته بود اگر شما خودتان حکم می‌دهید و خودتان اجراء می کنید پس من چکاره‌ام؟ وسید جواب داده بود حکم خدارا نمی‌شود آن اندازه به‌تأخیر انداخت تا به‌اطلاع شما برسد.[۹] گویا در همین ملاقات بود که حجة‌الاسلام از «خاقان مغفور» درخواست تا نقاره‌خانه را موقوف کند. درملاقات با محمدشاه هم سید چنان کبریایی نشان داده بود که برای آن «سلطان غازی» مایهٔ وحشت گشته بود.[۱۰] در واقع ملاهانه فقط درجهاد برضد روس در آغاز جنگهای ایران وروسیه نقش قابل ملاحظه‌یی داشتند بلکه در مبارزه با توسعهٔ قدرتهای اروپایی در ایران هم نقش آنها قابل توجه بود. چنانکه نهضت تحریم تنباکو در واقعهٔ رژی هم که در واقع طلایهٔ نقش بعدی ملاها در نهضت مشروطیت بود وجود این طایفه را به‌منزلهٔ یك تکیه‌گاه نیروی مقاومت ملی در جامعهٔ ایرانی اواخر عهد قاجار قابل توجه کرد. البته واقعهٔ قتل گریبایدوف سفیر روسیه درطهران ممکن است علاوه بر تحریك ملاها تا حدی ناشی از ناراضایی عناصری باشد که از تعهد روسیه در تأمین سلطنت بین اخلاف عباس میرزا خشمگین بوده‌اند[۱۱] اما در قضیهٔ رژی با وجود تحریکات ناشی از اغراض سیاسی روس، وجود محرك ملی و مذهبی آن اندازه بارز هست که انکار آن ممکن نباشد. در حقیقت نقش قاطعی هم که ملاها درنهضت مشروطه ادا کردند از همین رهبری آنها ناشی می‌شد وازاینکه وجود آنها می‌توانست به‌عنوان قطب مخالف مرجع و پناهگاه طبقات ناراضی عامه باشد.

آنچه نفوذ روزافزون ملاها ازهمان اوایل دولت قاجار می‌خواست آن را محدود کند قدرت «مطلقهٔ» حکومت بود که غیر از استبداد یك سلطان نیمه‌عشایری، طرز ادارهٔ فضولانهٔ مستوفیان هم که به‌روال عهد صفوی عنوان اعتمادالدوله، صدر، و صدراعظم اوج قلهٔ سلسله مراتب آنها را مشخص می کرد روز بروز تحمل آن را

برای طبقات پایین دشوارتر می‌نمود. قدرت صدراعظم که مخصوصاً با صدارت کوتاه اما مهیب قایم‌مقام فراهانی، و با غلبهٔ کامل حاجی میرزا آقاسی بر مزاج «محمدشاه غازی» پا گرفت و بعدها در دوران میرزا تقی‌خان امیرکبیر مواجه با عکس‌العملهای تحریك‌آمیز مستوفیان محافظه‌کارمداخله‌جوی و بلفضول شدهرچند ایران هرج ومرج زدهٔ بعد از فتحعلیشاه را از تجزیه و تلاشی به‌وسیلهٔ شاهزادگان فتنه‌جو وحتی‌خوانین محلی نجات دادلیکن محدودیت فکربیشترینهٔ این‌مستوفی‌ها- که به‌مقام وزارت و صدارت می‌رسیدند- مخصوصاً در برخورد با مسایل ناشی از توسعهٔ نفوذ غربی - که باعهدنامهٔ ترکمانچای ومسألهٔ «کاپیتولاسیون» دایم‌درقدرت مطلقه حکومت رخنه می کرد- ازیکسوموجب‌اعطای امتیازات به‌بیگانگان وازسوی دیگر سبب مزید انحطاط بنیهٔ مالی کشور می‌شد. این مستوفی‌ها که طبقهٔ رجال حکومت را در دورهٔ قاجار به‌وجودآوردند از دانش فقط‌آن‌اندازه بهره داشتند که از عهدهٔ محاسبات‌دفاتر دیوانی برآیند واین نیز با مایهٔ محدود علمی آنها[12]، که‌در خط وربط‌خلاصه میشدالبته خودمحتاج به کفایت و کاردانی‌خاص‌بود. معهذا دربین آنها نیزگه‌گاه کسانی‌پیدا می‌شدندکه از شعر وانشاء هم بی‌بهره نبودندهرچندالبته آشنایی‌با ادب گذشته‌هم‌بی‌اطلاعی آنها را ازاحوال حاضرجبران نمی کرد. امامحیط ادبی دربار«خاقان» غالباً تحت‌تأثیر آن عده‌ازین مستوفیان بود که مثل میرزابزرگ فراهانی، میرزاعبدالوهاب نشاط، میرزا ابوالقاسم قایم‌مقام، میرزا تقی‌علی‌آبادی، میرزا صادق وقایع‌نگار مروزی، فاضل‌خان گروسی، عبدالرزاق‌بیگ دنبلی، میرزا محمدعلی مایل آشتیانی، و میرزا محمدتقی لسان‌الملك کاشانی با سنت‌های ادبی مربوط بودند و این نکته سبب میشدکه شیوه‌های عراقی‌و خراسانی همچنان درنظم و نثررایج بماند وکژ ذوقی و بیخبری بیشترینهٔ مستوفیها وعمال دولت ادب‌رسمی را در دستگاه دولت به‌کلی از رونق و رواج نیندازد. با اینهمه، درطی زمان تماس با اروپا، مأموریت به‌پطرزبورگ و لندن و بمبئی و پاریس و استانبول، رفت‌وآمد با سفیران خارجه و ارتباط با هیئت‌هایی که از جانب ناپلیون یا از دربار انگلستان به‌ایران می آمدند، بهمراه آشنایی تدریجی با آنچه در مطبوعات عثمانی و احیاناً مصر و شام راجع به‌دنیای غرب انتشار می‌یافت و مخصوصاً احساس تفوق اصول مربوط به‌نظام و ادارهٔ حکومت غربی که همان را از اسباب عمدهٔ توفیق روسیه در

منازعات با ایران می‌بافتند تدریجاً در بین بعضی افراد این طبقه نیز، نسبت به‌ضرورت نوعی دگرگونی، علاقه‌یی مبهم به‌وجود آورد که البته به‌همان دایرهٔ محدود اعیان دولت محدود ومنحصر بود ودربین اکثریت مستوفیان ورجال ولایات ومخصوصاً در بین بیشترینهٔ فقهاء و مجتهدان عصر، تا مدتها جز نفرت وسوءظن نمی‌انگیخت. بعدها درعهد ناصری، با تأسیس دارالفنون، بسط رابطه با اروپا، توسعهٔ چاپ و مطبوعات و پیدا شدن علائق وعوامل مربوط به‌تجارت وصنعت، جاذبهٔ تمدن غربی خود شاه را هم چندبار به‌اروپا کشانید و اندك اندك دربین طبقات تجار، مستوفیان و شاهزادگان یك جناح مترقی به‌وجود آمد که ازتأثیر تلقینات آنها تدریجاً فرنگستان قبلهٔ علم وصنعت تلقی شد و دربن کار چندان مبالغه رفت که نسلهای بعد را دچار تنگنایی کرد که آن را «غربزدگی» می‌خوانند. البته هرنوع اصلاح که این جناح مترقی طلب می کرد و بعدها مخصوصاً در آثار امثال آخوندزاده، و ملکم‌خان انعکاس داشت از یکسو با نارضایی سلطان مواجه می‌شد که آنرا نوعی تجاوز به‌قدرت مطلقهٔ خویش می‌دید و ازسوی دیگر با منافع مستوفیان و رجال کهنه‌کار که وضع موجود را برای مداخل و ملاحظات خویش به‌قدرکافی مساعد و مناسب میشمردند برخورد داشت.

با اینهمه، فکر ترقی که اندیشهٔ آزادی را نیز به‌همراه داشت از همان سالها که‌اهرام مصر در جلوهٔ سپاه بناپارت شاهد تفوق فنون وصنایع تازه‌شد و در دنبال فعالیت‌های سیاسی فرانسه وانگلستان که هدف هردو باسرنوشت هندارتباط داشت، به‌ایران عهد «خاقان» نیز راه یافت و از وقتی غلبهٔ روسیه برایران غلبهٔ صنعت و علم تلقی شد با سعی در غربی کردن تنظیمات سپاه، شروع به‌اعزام طالبان فنون و علوم به‌اروپا، و ایجاد چاپخانه در تبریز وطهران، در ایران نیز مثل عثمانی و مصر «راه غرب» به‌مثابهٔ یك دریچهٔ ترقی و نجات واقعی مورد نظرگشت. فکر آزادی هم که با انعکاس شیپور انقلاب فرانسه و مخصوصاً باورود سربازان بناپارت به‌مصروارد شرق شد تا حدی به‌وسیلهٔ امثال شیخ رفاعهٔ طهطاوی مصری و صادق رفعت پاشا ترك که هریك سالی چند در اروپا ــ اولی درپاریس (۱۸۳۲-۱۸۲۶) ودومی دروینهٔ اطریش (۱۸۳۷) ــ به‌سربرده بودند نشر و اشاعه یافت. آثار این هردو نویسنده

مقارن اوایل صدارت حاجی میرزا آقاسی منتشر گشت و نزد هردوشان مفهوم «حرّیت» - که برای آنها منشأ جمیع ترقیات غرب محسوب میشد عبارت بود از چیزی نظیر مفهوم عدل و انصاف - در اخلاق شرقی.[۱۳] اما در ایران رسالاتی مثل سه مکتوب آخوندزاده، یك کلمهٔ میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله، و بعضی آثار ملکم‌خان که در تبیین فکر آزادی نشریافت مخصوصاً متوجه بیان این مطلب بود که آزادی حق ملت است و برای احراز آن لازم است که ملت در حکومت مشارکت داشته باشد. ملکم‌خان پاره‌یی ازسخنان میرابو خطیب معروف انقلاب فرانسه را هم تحت‌عنوان «حریت» به‌فارسی درآورد، و در واقع از زبان آن گویندهٔ اروپایی مدعی شد که «حریت روحانیهٔ ما را اولیای دین از دست ما گرفته‌اند... وحریت جسمانیهٔ ما را فرمانروایان دیسپوتی یعنی ظالمان»[۱۴]. در بحبوبهٔ استبداد ناصری که صورت استنطاق میرزارضا و شرح احوال عباس‌میرزا ملك‌آرا تصویر تیرهٔ آن ایام را از دونظرگاه مخالف تقریباً به‌یك شکل طرح می کند، چنانکه ازانتقادات سیدجمال و ملکم‌خان و میرزا آقاخان واز یادداشتهای اعتمادالسلطنه وامین‌الدوله برمی آید، مداخل‌جویی اکثر مستوفیان، مداخله‌جویی غالب مجتهدان، و اجحاف بیشتر ارباب قدرت از امثال کامران‌میرزا و ظل‌السلطان و اتابك و دیگران هرطرح اصلاح‌طلبی را ازنوع آنچه میرزاتقی‌خان امیرکبیر و میرزاحسین‌خان سپهسالار و امثال آنها القاء می - کردند بیفایده و انجام‌ناپذیر می‌ساخت البته صحبت «حریت» و «قانون» و «ترقی» که ملکم و مستشارالدوله و امثال آنها طرح می کردند نمی‌توانست جز با مقاومت و مخالفت کسانی که بقای «وضع موجود» را متضمن نفع بیشتری می‌دیدندروبرو شود. به‌علاوه نشر افکار تازه در بین طبقات جامعه‌یی که «وضع موجود» آن بر - سنت‌های مذهبی مبتنی بود جز با کمك کسانی که خود سررشتهٔ حل و عقد امور مذهبی را در دست داشتند ممکن نبود و همین نکته است که اهمیت نقش علما را در نهضت مشروطه نشان می‌دهد.

۲

در جو راکد این محیط سنت‌گرای، فکر ترقی خیلی به‌کندی ممکن بود رشد کند، مخصوصاً که در مقابل فعالیت بطئی عوامل ترقی فعالیت عوامل رکود و انحطاط هم کم تأثیر نبود. در جنب ارتباط بالنسبه محدود با دنیای غرب هم که

به وسیلهٔ معدودی سیاحان و مأمورین سیاسی و چند دستهٔ محدود طلاب علوم جدید و تا حدی نیز از طریق تلگراف و روزنامه انجام میشد ارتباط با دنیای شرق و تجدید عهد دایم با سنت‌های آن که از طریق مراسم سالانهٔ حج و مسافرت عتبات وزیارت خراسان و تجارت هند وترکستان حاصل میشد نه‌فقط اذهان سوداگران متوسط بلکه مخصوصاً افکار سیاحان و صوفیان‌را که به‌خاطر کسب منافع یا به‌قصد سیر در آفاق وانفس به بلاد آسیاو افریقا تردد داشتند دایم متوجه سنت‌های کهنه‌یی می کرد که حاصل تأمل در آنها چنانکه دخو (علی اکبر دهخدا)، از روی طنز در اولین چرند و پرند خویش در صوراسرافیل بیان می کند «مهارت در کیمیا و لیمیا و سیمیا»[۱۵] بود ـ و این گونه حرفها. تعداد زیادی از عرفای این عصر که ذکرشان درریاض‌العارفین‌هدایت‌وطرایق‌الحقایق معصوم‌علیشاه نعمة‌الهی آمده است در بلاد ترک و هند و مصر وشام غالباً مسافرتهایی به‌قصد ملاقات با ابدال و اوتاد و به‌خاطر تزکیهٔ باطن داشته‌اند. از اینها گذشته، اشتغال دایم به‌مسایل مربوط به‌تقلید وتکفیر، تعصب در اختلافات شیعی و سنی، استغراق درذکر مصائب، اقامهٔ مجالس روضه‌خوانی، توجه دایم به‌نذر و نیاز و زیارت، و نظایر اینگونه آداب و رسوم نیز از چیزهایی بود که جامعهٔ ایرانی عهد قاجار را به‌سنت‌های عهد صفوی پای‌بند می‌داشت.

اما دلبستگی اکثر طبقات به‌این سنت‌ها از یکسو و جاذبه‌یی که در تمدن غربی برای تعداد معدودی از آشنایان با فرهنگ اروپایی وجود داشت از سوی دیگر، تدریجاً ودرطی زمان جامعهٔ ایرانی رابین دوقطب‌مخالف تقسیم کرد: سنت‌گرایی‌و سنت‌گریزی ـ که برخورد آنهادرحقیقت برخورد اکثریت بسیار وسیع بود با اقلیت بسیار محدود. یکجا در شرح‌الزیارهٔ سید کاظم رشتی و تحفة‌الملوک سید جعفر کشفی روایات مربوط به‌جن و ملائکه و احوال حور و غلمان و دوزخ و بهشت به منزلهٔ واقعیات علمی‌تعلیم می‌شد و جای دیگر درضمن انتقادات امثال آخوندزاده، و میرزا آقاخان اسلام و مذهب گه گاه به‌عنوان مجموعه‌یی از خرافات نامعقول مورد تخطئه واقع می‌گشت. ازیکسو امان‌الله‌خان‌افشار وزیرگیلان، «به‌جهت اظهار قدس و تقوی حرکاتی» می کرد که «اسباب سخریهٔ مردم و عدم پیشرفت‌کار» می‌شد

و یاشاهزاده شیخ‌الملوك قاجار حاکم ملایر عمر ومال زیادی راصرف تهیهٔ مقدمات زفاف خویش با دختر شاه‌پریان می کرد[۱۶]، و از سوی دیگر حسینقلی آقا نام که در پاریس تحصیلات نظامی کرده بود، در اوایل عهد ناصری آنگونه که کنت دوگوبینو از وی نقل می کند بغض و کینهٔ شدیدی نسبت به‌اسلام ابراز می‌داشت وبازگشت به‌دین زرتشت وتصفیهٔ زبان‌را ازعناصرعربی لازم می‌شمرد.[۱۷] مجادلات بین شیخی و بالاسری، اخباری و اصولی، و مخصوصاً برخوردهای خونین بین بابیه و مخالفانشان که گاه زیاده تعصب آمیز هم می‌شد معرف تفاوت احوال مردم بود در بین دو قطب، که البته تعارض آنها در ادبیات عهد مشروطه انعکاس قابل ملاحظه‌یی نیز یافت.

البته ادبیات عهد قاجاریه هم مثل ادبیات ادوار دیگر به‌هیچوجه محدود به‌ادبیات رسمی–ادبیات اهل دیوان–نبود و آن را نمی‌توان در نظم و نثر تعدادی شاعران ونویسندگان منسوب به‌دربار «خاقان قاجار» خلاصه کرد. مخصوصاً که دربررسی ادبیات این دوره اگر به‌ادبیات عوام و حتی ادبیات سایر طبقات «خواص» توجه نشود هم ارزیابی واقعی ادبیات رسمی دشوار خواهد بود هم نحوهٔ تحول درونی این ادبیات که بیشك درهر نسل تحت تأثیر غلبهٔ عناصری ازطبقات مختلف عرضهٔ تحولی بیش و کم محسوس می‌شود درك ناشدنی خواهد ماند. درحقیقت غیر از حوزهٔ اهل دیوان که ادبیات آن در اشعار شعرای درباری، منشآت مستوفی‌ها و آثار مورخان و نویسندگان نزدیك به‌حکومت انعکاس دارد حوزه‌های بیش و کم محدود دیگر هم برای خود دارای ادبیات خاص خویش بوده‌اند. چنانکه حوزهٔ فقها و مجتهدان، حوزهٔ عرفا واهل تصوف، حوزهٔ حکما و اهل فلسفه که به‌هرحال حوزه‌هایی مستقل بوده‌اند نیز برای خودادبیات‌مخصوص‌داشته‌اند–ذوقی و تعلیمی. همچنین طبقات عامه–سوداگر و بازرگان، کاسبکار و پیشه‌ور، دهاتی وشهری، لوطی و پنطی–هم درحوزهٔ محدود یاآزاد حیات ذوقی وفکری خویش ادبیات مخصوص داشته‌اند. اینان، البته قصه‌ها، حماسه‌ها، غزل‌ها، و تصنیف‌هایی مخصوص را با ذوق خویش موافق می‌یافته‌اند وناچار ذوق و پسند هیچ‌یك ازین طبقات هم ازتأثیر ذوق وپسند طبقات دیگر برکنار نبود چرا که در قشرهای مختلف آنها دایم تحول

و انتقال روی می‌داد. وقتی یك روستائی‌زادهٔ «کن» می‌توانست حاج ملاعلی کنی مجتهد بزرگ و متنفذ طهران شود یا یك بچه علاف اصفهانی ممکن بود حاجی محمد حسین‌خان‌صدر گردد حوزهٔ‌اجتماعی خانوادهٔ آنهاهم ازقلمرو طبقهٔ عوام‌وارد قلمرو طبقهٔ‌خواص می‌شد و طبیعی‌بود که چیزی ازذوق و سلیقهٔ طبقهٔ پایین‌رابه‌طبقهٔ بالاهم منتقل بنمایـد چنانکه اگر در فراز ونشیب حوادث نیز خانواده‌یی از طبقات بالا به‌طبقات پائین تنزل می کرد ناچار چیزی ازذوق وعلاقهٔ او نیز به‌میان‌آن طبقه رخنه می کرد و بدینگونه دگرگونی و در همجوشی نا پیدایی همیشه ذوق و سلیقهٔ طبقات مختلف را ــ از این راه و از راه‌های گونه‌گون دیگر ــ در طی توالی نسل‌ها به‌هم پیوند می‌زد. ازین روست که به‌هیچوجه نمی‌توان تمام ادبیات این دوره یا حتی ادبیات آغاز این‌دوره را با آنچه درباب ادبیات رسمی مربوط به‌اوایل احوال آن می‌گویند توصیف کرد. بدون شك ادبیات رسمی این دوره را مخصوصاً در اوایل عهد قاجار، به‌خوبی می‌توان با عنوان «بازگشت ادبی» تعبیر کرد و ریشهٔ این بازگشت را نیز درآنچه به‌ادبیات دیوانی مربوط است می‌توان در تحولات مربوط به‌سیاست و حکومت شناخت اما این طرز تبیین برای ارزیابی تمـام ادبیات این دوره البته کفایت نمی کند.

بدینگونه ، اگر ادبیات حوزهٔ امراء و مستوفیان کـه ادبیات دیوانی است معرف ذوق و قریحهٔ طبقات بالاست طبقات پایین هم که شامل عوام روستایی و شهری است برای خود ادبیاتی دارد که تعبیر «بازگشت ادبی» شامل آن نمی‌تواند شدچنانکه درفاصلهٔ این دوطبقه نیز، علماء وبازرگانان هم ادبیات مخصوص دارند. ازین میان البته ادب علماء هم در بین علماء اهل مسجد و علماء اهل مدرسه تفاوت دارد و در ادب بازرگانان هم بین آنچه در مجالس وعظ و روضه‌خوانی عرضه می‌شود با آنچه در خانقاه صوفیه روی می‌نماید تفاوت هست وتا ویژگیهای هریك ازین انواع گونه‌گون ادبیات بررسی نشود تأثیر متقابل و حاصل مجموع آن را نمی‌توان ارزیابی کرد.

ادب دیوانی یا رسمی را که ادب اهل دربار و حوزهٔ حکومت است می‌توان درین دوره از گرایشهایی که به‌احیاء شیوه‌های قدیم دارد باز شناخت. این خود همان

چیزیست که بازگشت ادبی می‌خوانند و حاصل آشنایی آفرینندگان این ادب با ادبیات دیوانی قدماست. درحقیقت آشنایی با ادبیات قدیم در بین شاهان و امراء قاجاریه سابقه داشت. پادشاهان قاجار مثل غالب عشایر ایران با شاهنامه و پهلوانان آن آشنایی داشتند و از اشعار سعدی و حافظ تمتع می‌بردند. حتی مؤسس این سلسله که کریمخان زند او را پیران ویسه می‌خواند خود از علاقه به‌کتاب بی‌بهره نبود و می‌گویند درآخرین سفر خویش نیز که در قلعهٔ شوشی کشته شد شبها بدون آنکه کتابخوان چیزی برایش بخواند نمی‌خفت. فتحعلیشاه هم‌ظاهراً همین شیوه را داشت چنانکه میرزاصادق وقایع‌نگار کتابی قصه‌مانند به‌نام راحة‌الارواح تألیف کرد تا در بستر راحت بربالین وی بخوانند.[۱۸] خود فتحعلیشاه وهمچنین ناصرالدین‌شاه هر دو شاعر بودند و شعرشان هم بیش و کم معرف همان شیوه‌یی بود که از آن به‌بازگشت ادبی تعبیر می کنند ـ شیوهٔ قدما. تعداد زیادی از اولاد خاقان هم شاعر بوده‌اند و دیوان شعر یا تذکره و تاریخ از آنها باقی است و در اکثر آثار آنها این ذوق «بازگشت» که حاکی از آشنایی با سنت‌های قدیم است مشهودست. فرهادمیرزا معتمدالدوله گذشته از آشنایی با شیوهٔ شعرقدما درمعارف و علوم قدما نیز تبحر داشت و اشعار ومنشآت او ازین نکته حکایت دارد. مربیان شاهزادگان هم مخصوصاً کسانی که به‌وسیله قائم‌مقام برای تربیت اولاد عباس میرزا انتخاب می‌شدند غالباً ازقریحهٔ ادبی بهرهٔ وافی داشتند. ازجمله میرزانصرالله صدر الممالك اردبیلی و حاجی میرزا آقاسی ایروانی شاعر و عارف بودند، میرزا محمد کریم سرابی ملا باشی که نیزمربی محمد میرزا بود کتاب معروف برهان جامع را تدوین کرد و رضاقلی خان هدایت‌لله‌باشی ملك‌آراء هم خود ادیب و شاعر و مورخ نام‌آوری بود. البته تربیت اینگونه مربیان ذوق شاهزادگان را که حکام ولایات غالباً از میان آنها گزیده می‌شد باسنت‌های ادبی الفت می‌داد وطبیعی بود که شعردیوانی در حوزهٔ دربارهای کوچك آنها نیز همه‌جا بیش و کم صبغهٔ «بازگشت ادبی» داشته باشد‌ـ‌وشیوهٔ قدما. مستوفیان ومنشیان دستگاه حکومت نیز، وقتی ازحدود متعارف دیوانیان بالاتر بودند آشنایی با شیوه‌های قدما را همچون وسیله‌یی برای احراز تفوق برهمگنان تلقی می کردند وامثال لسان‌الملك سپهر، میرزاصادق وقایع‌نگار، و میرزا محمد علی مستوفی آشتیانی که احوال و اشعارشان در مجمع‌الفصحاء و

سایر تذکره‌های این عصر آمده است غالباً شعرشان از همین گونه بود و ادبیات دیوانی به‌سبب تأثیر مجموع این عوامل واسباب، مبتنی بود برفکر تقلید از قدما- بازگشت ادبی.

درین زمان حوزهٔ فقها و مجتهدان هم باآنکه اوقاتشان بیشتر مصروف مسایل مربوط به‌حلال و حرام و تقلید و اجتهاد بود به کلی از ذوق شعر و ادب خالی نمی‌ماند. تعدادی از شعراء دیوانی -مثل قاآنی و یغما- باحوزه‌های علمی ارتباط داشتند و در بین اکثر طلاب علوم دینی که به‌مجالس فقها تردد می کردند نیز غالباً قریحهٔ ادبی جلوه داشت. بعضی اوقات مسایل لغوی و ادبی هم مثل مسایل فقهی به‌آنها عرضه می‌شد چنانکه در کتاب معروف جامع‌الشتات میرزا ابوالقاسم قمی جواب بعضی سئوالها هست که در تفسیر ابیاتی از سعدی یا حافظ از وی پرسیده‌اند و سید کاظم رشتی از علماء و رؤساء شیخیه رساله‌یی دارد در جواب سئوالی که میرزا شفیع صدر اعظم از وی کرده است درباب اینکه در عبارت «زید ضرب» مرجع ضمیر کدام است؟[19] اشتغال به‌مسایل لغوی و ادبی را بعضی فقهاء به‌عنوان مقدمهٔ اجتهاد لازم می‌شمردند. چنانکه حاج ملا محمدجعفر شریعتمدار استرابادی دررساله‌یی به‌نام جامع‌الفنون خاطرنشان می کرد که چهار علم ازعلوم ادبی- صرف و نحو و بلاغت ولغت-از شروط اجتهادست و دررساله‌یی دیگر به‌نام اعمال‌العلوم ازاهمیت‌وضرورت علوم ادبی دراستنباط احکام شرعی‌صحبت می کرد.[20] بعضی‌از علماء مسایل مربوط به‌علوم‌شرعی رادرطی‌اشعارتعلیمی یادرضمن آثارادبی درج‌می-کردندچنانکه سیدمهدی بحرالعلوم‌وسیدمحمدشهشهانی‌منظومه‌هایی‌درفقه سروده‌اند. سید جعفر کشفی ارجوزه‌هایی درنحو و منطق و منظومه‌یی در اصول عقاید ساخته است وصاحب روضات منظومه‌یی دراصول سروده است بعضی فقها حتی رسالات وآثار ادبی هم تألیف کرده‌اند ازجمله سید مهدی بحرالعلوم نه‌فقط مجموعهٔ اشعار در مراثی دارد به‌نام الاثنی‌عشریات که یادآور مراثی معروف محتشم کاشانی است بلکه کتابی هم در تاریخ مکه دارد به‌نام تحفة‌الکرام. حتی مقامع‌الفضل آقامحمد علی کرمانشاهی و جامع‌الشتات میرزا ابوالقاسم قمی از ذوق‌ادبی آنها حکایت دارد. میرزای قمی حتی دیوان شعری هم دارد که مشتمل برپنجهزار بیت است-به

فارسی و عربی.[۲۱] چنانکه آقامحمدعلی کرمانشاهی هم از قریحهٔ شعر بی بهره نیست و در مقابل بعضی از ابیات نورعلیشاه معروف نظیره‌های هجوآمیز هم ساخته است. حاج ملا احمد نراقی از اجلهٔ فقهای عهد فتحعلیشاه با تخلص صفائی شعر می‌گفت و مثنویات معروف به‌طاقدیس و دیوان غزلیاتش هم باقی است. همچنین ملاعلی قارپوزآبادی، حجةالاسلام نیر، حاج میرزا محمود شیخ‌الاسلام، و میرزا فضلعلی تبریزی از فقهاء معروف آذربایجان درین ادوار واجدقریحهٔ شاعری بوده‌اند و بعضی آثار ادبی از آنها دردست هست. در محیط جامد و آگنده از تعصب و حسادت این فقها لطیفه‌ها و کنایات جالب نیشدار نیز رایج بود که پاره‌یی از آنها در قصص‌العلماء تنکابنی نقل شده است و نشان می‌دهد که حتی قلمرو حیات رهبران متشرعه هم از شور و ذوق خالی نبوده است.

چنانکه حکماء و فلاسفه هم که در واقع بیشتر مدرسان و شارحان آثار ملاصدرا و میرداماد ــ و به‌ندرت آثار ابن‌سینا ــ بوده‌اند درین دوره برای‌خود ادبیاتی داشته‌اند و بعضی از آنها گه‌گاه از روی تفنن هم شعر می‌سروده‌اند ــ بیشتر عرفانی و گاه آمیخته با آنچه قدما حکمت یا تحقیق می‌خواندند. در فلسفه کار عمدهٔ این حکما غالباً عبارت بود از شرح تعلیم قدما با نوعی ذوق اشراقی که از مکتب فلسفی اصفهان به‌میراث رسیده بود. این مکتب بعد از ملاصدرا به‌وسیلهٔ کسانی چون عبدالرزاق لاهیجی، ملاشمسا گیلانی، ملااسمعیل خواجوئی و آقامحمد بیدآبادی تا به‌دورهٔ قاجار ادامه یافت و با آنکه در تعلیم این گونه حکما غالباً فکر تازه‌یی وجود نداشت و آثارشان گه‌گاه ازوصمت اخذ و انتحال هم‌مبری نبود[۲۲]، بازوجود آنها لااقل نشان می‌دهد که برخلاف مشهور هم حکمت اسلامی با مرگ ابن‌رشد به پایان نیامد و درشرق و دنیای شیعه ازمیراث خواجه‌نصیرالدین طوسی ودیگران همچنان به‌حیات خویش ادامه داد.[۲۳] دربین‌اینگونه مدرسان حکمت در عهد قاجار، ملاعلی نوری (م. ۱۲۶۴) که یك حکیم مبرزعصر بود قریحهٔ ادبی قوی نیزداشت. چنانکه حاج ملاهادی سبزواری (م۱۲۸۹) هم با تخلص اسرار دیوان دارد و ذوق عرفانی که در اشعارش هست معرف جنبهٔ اشراقی فکراو نیز هست. همچنین میرزا ابوالحسن جلوه (م ۱۳۱۴) نیز که در حکمت بیشتر برمشرب مشائی و در واقع تا

حدی شبیه میرفندرسکی (م ۱۰۵۲) حکیم عهد صفوی بود، نیزمثل اوبه‌شیوهٔ ناصر-خسرو نظر دارد و دیوانش در عین حال ذوق لطیفه‌گویی و نکته‌سنجی او را نشان می‌دهد. طرز برخورد او و همچنین نحوهٔ برخورد حاجی ملاهادی سبزواری با ناصرالدین‌شاه قاجار در عین حال معرف حیثیت و اعتباریست که اهل حکمت و معارف عقلی در انظار خاص وعام داشته‌اند. این حیثیت و اعتبار در دوره‌یی که فقها غالباً نسبت به‌این طبقه وهمچنین نسبت به‌طبقهٔ عرفاء نظر انکار و مخالفت داشته‌اند حاکی ازنارضایی‌خاص وعام از مداخله‌جویی‌های زیاده ازحد بعضی از فقها و مجتهدان عصر نیز هست. البته عرفاء و صوفیه خیلی بیش از حکماء مورد رشک و انکار فقها بودند و سببش هم ظاهراً این نکته بود که توجه عوام در حق آنها برای این طبقه که خود را رهبر واقعی عوام می‌شمردند تحمل پذیر نمی-توانست باشد. البته اشعاری که ازامثال نورعلیشاه(م۱۲۱۲) وصفی‌علیشاه (م۱۳۱۶) دربین عامه نشر می‌شد فقط معرف یك‌جنبه از معارف صوفیه بود که مبنی براسرار ولایت شمرده می‌شد اما پاره‌یی از تعالیم صوفیه که از حوصلهٔ عوام خارج بود، درینگونه آثار نمی‌آمد و تلقین آنها از جانب بعضی مشایخ طبعاً موجب ترویج تسامح فکری و از عوامل تحول و تجدد در فکر خواص به‌شمار می‌آمد.

روی هم رفته ادبیات رایج در نزد این طبقات خواص، دنبالهٔ میراث ادبیات سنتی بود و از همانگونه ادبی بود که دربار قاجار «بازگشت» به‌آن را ترویج و توصیه می‌کرد. محیطی هم که این‌ادبیات سنتی درآن رشد ونما می‌یافت محیط اجتماعی مستوفیان، شاهزادگان، حکام، وصاحبمنصبان دولتی بود. این طبقه از عهد افشاریه وزندیه همچنان وارث سنت‌های ادبی ادوارگذشته به‌شمارمی‌آمد. درواقع میراث سنت‌گراییهای میرزامهدی استرابادی صاحب دَرّهٔ نادره به‌میرزاصادق نامی صاحب گیتی‌گشای زند رسیده بودوازآنجابه‌نزدکسانی مثل عبدالرزاق‌بیگ دنبلی ومیرزا-ابوالقاسم قائم مقام منتقل شده بود. در اواخر عهد زندیه میرزا حسین وفا وزیر معروف لطفعلیخان سرمایهٔ عمر خود را صرف جمع‌آوری کتابهای نفیس-از جمله شاهنامه‌یی متعلق‌به‌سلطان محمود غزنوی[۲۴] کرد، و دردورهٔ قاجار خلف وبرادرزادهٔ او میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام سرمایهٔ واقعیش عبارت از تتبع و تمرین در اسلوب

همین گونه کتابهای قدیمی بود. علاقه به‌تجمل و زرق و برق، علاقه به‌باغ و گل وموسیقی که ازلوازم زندگی‌دربار وشاهزادگان‌مرفه بود به‌سبك نظم ونثراین محیط هم صبغهٔ تجمل و تصنع می‌بخشید. ظرافت و ذوق چنین محیطی بود که ازسروش اصفهانی و محمودخان ملك‌الشعراء می‌خواست تا درشاعری شیوهٔ دربار غزنه را تقلید کنند و صاحب مجمع‌الفصحا و مؤلف براهین‌العجم راوا می‌داشت تا شیوهٔ کار مؤلف لباب‌الالباب و المعجم‌فی‌معاییراشعارالعجم را درآنچه راجع به‌تذکره‌نویسی یا علم قوافی می‌نویسند تقلید کنند.

معهذا ادبیات عوام البته ویژگیهای خود را داشت. درست است که‌گاه از بین همین طبقات عامه کسانی مثل سروش اصفهانی هم پیدا می‌شدند که به‌شعر سنت‌گرای علاقه‌نشان دهند لیکن در غالب موارد ذوق عامیانه حتی در شعر سنت‌گرای کسانی که از بین طبقات عامه برمی‌خاستند جلوه داشت. این نکته که دربین شاعران بالنسبه مشهور عهد قاجار آبانی طهرانی عطار، آذری بروجردی کرباس فروش، روشن اصفهانی صحاف، محنت بروجردی دلاك حمام، تسلی شیرازی تذهیبکار، رهی اصفهانی قصاب، خرم مازندرانی عطار، بنای یزدی معمار، و تاراج اصفهانی مقوا ساز بوده‌اند ذوق خاصی به‌طرز بیان آنها داده‌است که‌کلام آنهاراحتی درنزد طبقات خواص نیز غالباً شیرین و مطبوع کرده است.[۲۵]

البته تربیت و تهذیب این طبقات عامی ــ که‌گاه به‌کلی از نویسایی وخوانایی هم بی‌بهره بودند ــ بیشتر به‌وسیلهٔ مجالس وعظ وروضه‌خوانی، و در بعضی موارد ازطریق مجالس نقل وتقلید نمایشی تأمین می‌شد. مخصوصاً حماسهٔ مذهبی درذوق آنها تأثیر قوی داشت و رواج مناقب ائمه قریحهٔ آنها را به‌شدت تحریك می‌کرد. علاقه به‌حماسهٔ مذهبی چندان بود که حتی به‌اشارت و حمایت پادشاه و شاهزادگان عبدالرزاق بیگ دنبلی مختارنامه و ملابمانعلی کرمانی حملهٔ حیدری را سرودندو کسانی چون صبا، سروش و رضاقلی‌خان هدایت هم به‌نظم اینگونه حماسه‌های مذهبی علاقه نشان دادند.[۲۶] نقل مناقب هم چیزی از مبالغات رایج در نزد قصیده‌سرایان سبك عراقی را همچنان در نزد شاعران این طبقه رایج نگاه‌داشت. علاقه به‌نوحه و مراثی که نیز از لوازم مجالس روضه‌خوانی بود درین ایام به‌قدری در

اذهان رسوخ داشت که حتی فتحعلیشاه و ناصرالدین شاه هم به‌تقلید از احساسات عامه در نظم مراثی طبع آزمایی کردند. مجالس روضه‌خوانی هم که اخبار مربوط به‌مقاتل شهداء وحوادث راجع به احوال ائمه و انبیاء در آنها نقل می‌شد مخصوصاً درینگونه روایات روح اغراق‌پسند عامیانه را منعکس می کرد. ملاآقا دربندی (م ۱۲۸۶) که خود را حسین‌اللهی می‌خواند از طریق نقل اینگونه روایات مبالغه‌آمیز دربین عوام نفوذ فوق‌العاده به‌دست‌آورد. کتاب اسرار الشهاده وسعادات ناصری او آگنده از روایات واهی و مبالغه‌آمیزیست که هیچ خوشباور ساده‌لوحی هم امروز آنها را جدی نمی‌گیرد. با آنکه گه‌گاه مجالس امثال حاج ملاباقر واعظ (م ۱۳۱۳) مخصوصاً به‌سبب آنکه ازینگونه روایات مبالغه‌آمیز خالی بود مورد توجه واقع می‌شد[۲۷]، بازاکثر وعاظ وروضه‌خوانها برای جلب علاقهٔ عوام در نقل اینگونه روایات اصرار می‌ورزیدند. درعین‌حال‌اینگونه روایات به‌شدت مایه نفرت وانزجار اذهان روشن نیز می‌شد، چنانکه انتقادهای میرزا آقاخان کرمانی ازین گونه اخبار معروف است. نویسنده‌یی به‌نام ترکی شیرازی هم انتقادی طنزآلود ازین مجالس دارد به‌نام کتاب السفره فی ذم الریاء که جنبه‌های ناپسند این مجالس را نشان می‌دهد. حتی حاجی میرزا حسین نوری (م ۱۳۲۰) محدث معروف و مؤلف کتاب مشهور مستدرك‌الوسایل هم کتابی انتقادی به‌نام اللؤلؤوالمرجان در تنبیه و تحذیر روضه خوانها دارد. جامعه‌یی که اینگونه مجالس در آن رواج داشت جامعه‌یی‌بود جاهل، خرافات‌پرست، و آلوده به‌احساس گناه. معهذا این جامعه، در عین حال گه‌گاه آثاری از یك روح عاصی و ناراضی نیز نشان می‌داد. این عصیان مخصوصاً در «تصنیف‌هایی» جلوه می کرد که طبقات «جاهل» و «لوطی» در کوچه و بازار شهرها غالباً به‌مثابه نوعی واکنش ملی درمقابل حوادث جاری، بدانها تغنی می کردند چنانکه در عزل‌ظل‌السلطان «بچه‌های طهران» تصنیف‌هایی ساختند، و دربارهٔ عزیزسلطان هم که به‌موجب «حکم‌والا» عزیز بیجهت طهران شده بود تصنیف گزندهٔ دیگری رایج شد، که روی هم رفته ناخرسندی طبقات عامه را از جریانهای نامطلوب عصر منعکس می‌نمود. در واقع طرز تفکر این‌طبقات لوطی و جاهل که در اشعار کسانی چون صادق ملارجب، حبیب‌الله نظام، و میرزا اسدالله غرا انعکاس می‌یافت حتی از آنچه درمجالس تعزیه و روضه‌خوانی جریان داشت

لزوم مقاومت درمقابل جوروظلم را استنباط می کرد وعلاقهٔ این طبقه به‌قهرمانهایی چون حضرت عباس و حر شهید و مختار مخصوصاً مبتنی بود برطرز تفکر آنها در ضرورت دفاع وحمایت از مظلوم. این طرز تفکر که محیط قهوه‌خانه‌های سربازار را غالباً از نوعی روح قهرمانی می‌انباشت بعدها در آغاز انقلاب مشروطه نقش جالبی درایجاد ارتباط بین‌طبقات «جاهل» و«مشدی» با ترقیخواهان انقلابی‌داشت.

البته زمینهٔ فکر ترقیخواهان عوامل متعدد داشت لیکن فکر ترقی در بین قشرهای فوقانی طبقات عامه غالباً تعبیری بود از انزجار طبیعی اخلاق انسانی در مقابل استبداد جاهلانهٔ خواص و خرافات پرستی‌عوام. یك تجلی این انزجار طنزهایی بود که پاره‌یی رسوم وعادات طبقات عالی را به‌باد انتقاد می گرفت. بعضی رسالات یغمای جندقی ازین نوع بود، نصیحت‌نامهٔ شیخ‌المقامرین مشتری طوسی و رسالهٔ قماریه محمدامین میرزا قاجار نیز از همین گونه آثار بود. این انزجار حتی نسبت به‌سبك بیان متصنع و مبالغه‌آمیز نویسندگان عصرهم می کشید. آخوندزاده ومیرزا آقاخان کرمانی نسبت به‌این سبك متکلف مکرر اظهار نفرت کردند. فرهنگ شیرازی (م ۱۳۰۹) در رساله‌یی بـه‌نام ذخرالسفاهه به‌شدت این شیوه‌های پیچیده و عاری از لطف و ذوق را به‌باد انتقاد می گرفت وبدون شك این اظهار انزجار از سبك مصنوع و متکلف سنتی نشان بیداری عـامه وطلیعهٔ شعور به‌یـك طرز تفکر تازه بود-تجدد. بدون شك ادبیات و فرهنگ تمام این طبقات مختلف دراین زمان همه به‌یك اندازه در معرض نفوذ و تأثیر عامل تجدد قرار نداشت. شاید حکماء به خاطر آنکه سروکارشان با امور عقلی بود، و درباریان بدانجهت که با دنیای خارج تماس بیشتر داشتند زودتر ازسایر طبقات ضرورت آشنایی بامدنیت تازه را احساس کردند. طبقات تجار و اعیان روی هم رفته برای قبول این تأثیر آمادگی بیشتر داشتند چرا که این مدنیت با ماهیت بـورژوایی طبقهٔ آنها تجانس بیشتر داشت. طبقات دیگر تا وقتی عجز وضعف نظامات سنتی را در ادارهٔ امور احساس نکردند ضرورت آشنایی با این نظامات تازه را نتوانستند درك کنند. معهذا برملاشدن فساد دستگاه حکومت نـاصری، تدریجاً طبقات عـوام و رهبران بلاواسطه آنها را که مجتهدان و فقها بودند، نیز به‌فکر جستجوی «عدالت» انداخت و انقلاب مشروطه

که‌حیات وفرهنگ سنتی‌را بشدت متزلزل‌نمود ازهمین جستجوی‌عدالت برخاست.

در آنچه به‌تاریخ و سیر حوادث ارتباط دارد عوامل عمدهٔ تحول و تجدد از اوایل عهد قاجار تدریجاً موجبات حصول این انقلاب را فراهم داشت. پاره‌یی ازین عوامل و اسباب را درینجا به‌اختصار همراه با سیر حوادث می‌توان دنبال کرد. جنگهای قفقاز که با وجود مساعی عباس‌میرزا به‌شکست منتهی گشت در اواخر عهد فتحعلیشاه فساد سیاست وضعف نظام‌دولت قاجار را برملاساخت. قتل قائم‌مقام فراهانی و صدارت حاجی میرزا آقاسی درعهد محمدشاه درکارها خلل‌های بزرگ در آورد و جوانی و خامی وخود رایی ناصرالدین‌شاه با عزل وقتل میرزا تقی‌خان امیرکبیر، و روی‌کار آمدن مفسدان و مغرضان آن خلل‌ها را افزود وقضیهٔ «هرات» خاطرهٔ عهدنامهٔ «گلستان» و «ترکمانچای» را تجدید کرد. در دورهٔ طولانی سلطنت ناصرالدین‌شاه ظلم و تعدی بیحد حکام و والیان با شرارت عوانان و فراشان دستگاه درخانه، فساد محاکم شرع باشیوع رشوت واغتشاش درامور مالی، فروش منابع ثروت مملکت به اجانب با مخالفت سلطان نسبت به‌هرگونه فکر اصلاح؛ اندك اندك مشهودتر شد و اینهمه از عوامل عمدهٔ یأس و ملال خلایق از اوضاع و احوال ملك بود. از سوی دیگر مزید ارتباط با ممالك خارجه همراه با ایجاد تلگراف وروزنامه، نهضت فرقهٔ بابیه وپیدایش فکر اتحاد اسلام، تأسیس دارالفنون و اشاعهٔ افکار راجع به‌آزادی و تجدد نیز رفته رفته موجب بیداری بعضی طباع مستعد و پرشور گشت و اینهمه، اذهان کسانی را که ازفساد اوضاع ملول و نگران بودند متوجه به‌لزوم اصلاح امور وضرورت استقرار عدل و قانون نمود، درداخل و خارج کسانی مانند آخوندزاده ومیرزا آقاخان کرمانی وملکم‌خان ومجدالدوله سینکی و دیگران در بیان مفاسد و مضار دوام آن اوضاع بیش و کم سخنان مؤثر گفتند و نوشتند. سرانجام داستان قتل ناصرالدین‌شاه پیش‌آمد که درپی آن همچنان ضعف و فساد و بیکفایتی درکارها روی داشت. تا ماجرای انقلاب مشروطیت پیش آمد و آن حوادث که از پس آن روی داد خود حدیث دیگرست.

البته ادب‌رسمی وآنچه درمحیط ذوقی طبقات‌دیوانی واهل‌علم به‌عنوان شعر وادب مقبول بود درتمام این دوره همچنان راه سنت‌را دنبال می کرد وجز به‌ندرت

مضامین تازه هم در آن راه نداشت. معهذا عوامل و اسباب تجدد فکری در اذهان مستعدان عصر درکار تأثیر بود و اعتلاء تدریجی طبقهٔ بورژوا درعهد ناصری نیز حصول این تجدد فکری را الزام می کرد. بدون شك یك عامل عمده در ایجادفکر بیداری در ایران همان شکستهای نظامی و سیاسی در برخورد با روسیه بود که ناچار در دربار خاقان و ولیعهد کسانی را به‌این اندیشه انداخت که می‌بایست رسم و راه درست مملکتداری را از «فرنگی» آموخت. توجه به‌همین نکته سبب شد که عباس‌میرزا ولیعهد علاقه‌یی به‌نظام و نظامات روسیه پیدا کند و جهت درك اسباب ترقی و اعتلاء دولت تزار درصدد تحقیق برآید. درواقع همین امر بود که‌موجب شد تاریخ پطرکبیر تصنیف معروف ولتر برای وی یا به‌اشارت وی به‌فارسی نقل شود و کتاب ادوارد گیبون در باب «تاریخ تنزل و خرابی دولت روم» به‌عنوان نمونه‌یی آموزنده به‌فارسی ترجمه گردد. به‌علاوه نه‌فقط ازعهد محمدشاه که‌هنری رالینسون کتیبهٔ بیستون را خواند و نسخه‌یی از ترجمهٔ فارسی آن را به‌پادشاه‌قاجار اهداء کرد علاقهٔ به‌گذشته باستانی ایران محرك عرق ملیت درنزد بعضی اهل استعداد گشت بلکه شوق و علاقه به‌مدنیت مغرب و کنجکاوی درفهم رموز عظمت و اعتلاء فرنگیها سبب شد تا علاوه برصنعت فرنگی به‌حکمت آن قوم هم توجه شود.[۲۸] چنانکه رسالهٔ دکارت به فارسی ترجمه شد و بعضی از طالبان حکمت چنانکه کنت‌دوگو بینو خاطرنشان می کند نسبت به‌حکمت فرنگی هم کنجکاوی نشان دادند. نه فقط نظریهٔ نیوتون در باب تجاذب عمومی به وسیلهٔ اعتضادالسلطنه در فلك‌السعاده مطرح بحث شد و چیزی از تعلیم داروین را یك معلم دارالفنون در کتابی به‌نام‌جانورنامه منعکس نمود بلکه پاره‌یی ازاقوال هیوم‌در کلام‌آخوندزاده‌و بعضی مبادی‌جان‌استوارت‌میل‌واگوست‌کنت دراقوال‌ملکم‌خان نیزانعکاس‌یافت.[۲۹]

این آشنایی با بعضی از مبادی مدنیت و فرهنگ اروپائی، در آنچه مخصوصاً به‌نقد ادبی مربوط است درین ایام نخستین‌بار در کلام میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزاآقاخان کرمانی انعکاس یافت. میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۲۹۵-۱۲۲۸ قمری) نویسنده و شاعر بود، و در نقدهم نه‌فقط به‌مفهوم نقد اروپائی نظر داشت بلکه از آن نیز احیاناً به‌همان لفظ فرنگی تعبیر می کرد ـ قریتقا. میرزا فتحعلی در

شکی قفقاز به‌دنیا آمد واصلش ازخامنهٔ آذربایجان بود. یك‌چند در گنجه نزد میرزا شفیع گنجوی تربیت ادبی یافت و سپس در تفلیس به‌خدمت دولت روسیه در آمد و به‌عنوان مترجم السنهٔ شرقی مشغول به‌کار شد و در دستگاه فرمانـروای روسی قفقاز لقب «قولونل مترجم» یافت و به‌مأموریت‌های مختلف رفت. وی که به‌فارسی و ترکی قفقازی تحریر می‌کرد با تخلص صبوحی شعر فارسی می‌گفت و تعدادی تمثیلات هم به‌زبان ترکی نوشت که او را به‌خاطر آنها گه‌گاه با مولیر و گـوگول هم مقایسه کرده‌اند. در بین سایر آثار او حکایت یوسف‌شاه، وسه مکتوب،شایستهٔ ذکرست اما آنچه مخصوصاً از لحاظ نقد ادبی در خور توجهست رساله‌یی است در «ایراد» برشیوهٔ تاریخنگاری مؤلف روضة‌الصفای ناصری و همچنین نقدی کـه برشکل و مضمون یکی از قصاید سروش اصفهانی دارد و نیز بحثی انتقادی است دربارهٔ «ملای روم و مثنوی او» که همهٔ آنها معرف علاقهٔ نویسنده است به‌فکر ترقی‌و حاکی‌ازعصیان‌اوست نسبت‌به«عقاید جاریه». البته درنقد روضة‌الصفای‌ناصری، وی درحقیقت شیوهٔ تاریخنگاری‌عصررا انتقادمی کند وضمن اعتراض‌برعبارت‌پردازیها و سجع‌سازیهای رضاقلی‌خان هدایت نشان می‌دهد که در آن کتاب نویسنده‌چگونه حقایق و وقایع را فدای اسجاع و الفاظ کرده است. دربارهٔ سروش‌هم‌هرچندبعضی سخنانش بیشك مقبولست لیکن ایرادی که برحسن الفاظ شاعر دارد حاکی‌ازقصور فهم خود اوست در ادراك دقایق ادبیات سنتی، چنانکه دربارهٔ ملای روم‌هم غالب اقوالش هیچ اعتباری ندارد و حتی اینکه می‌گوید «مولوی به‌نبوت اعتقاد ندارد» خود برای هرکس که با مثنوی آشنایی دارد نشان آنست که وی برخلاف ادعای خویش به‌هیچوجه «مثنوی را از اول تا آخر» مطالعه نکرده است و دربـارهٔ ملای روم ناسنجیده سخن گفته است.[۳۰] با اینهمه درنقد ادبی جنبهٔ تجددگرایی اندیشهٔ او تازگی دارد و تأثیر آن در آثار انتقادی میرزاآقاخان کرمانی هم منعکس است.

میرزاآقاخان کرمانی (۱۳۱۴-۱۲۷۰) نویسنده وشاعر عهد ناصری‌درمبارزهٔ با خرافات واوهام تا حدی پیشرو احمدکسروی بود ودرتحریض به‌عدالت‌وآزادی و توجه به‌گذشتهٔ باستانی ایران شور و علاقهٔ وافرداشت. دربین آثار وی که غالب آنها بالحنی تند وبی‌پروا اوضاع جاری عصررا انتقاد می کند چند کتاب درتاریخ وحکمت هست که تقریباً هیچ کدام ارزش علمی زیادی ندارد وغالباً فقط از لحاظ

طرز تلقی ترقیخواهانهٔ مؤلف قابل توجه باشند. اما این طرز تلقی ترقیخواهانه، لطف و جاذبهٔ خاصی به‌مقالات اجتماعی میرزا آقاخان بخشیده است که البته در نزد نویسندگان آن عصر به کلی بیسابقه است. از جمله در رسالهٔ هفتاد و دو ملت که خود دراصل اقتباس وتقلیدیست از یك قصهٔ برناردن دوسن‌پیر فرانسوی، تعصبات و تقالید تفرقه‌انگیز ارباب مذاهب را با بیانی دلپذیر انتقاد می کند، و دررسالهٔ ناتمام «ریحان» ملاحظات انتقادی جالبی در باب ادبیات گذشتهٔ ایران اظهار می‌نماید ودر رسالهٔ انشاءالله و ماشاءالله خرافات‌پرستی عام واسباب و موجبات آنها را به‌شدت انتقاد می کند. صد خطابه یا نامه‌های کمال‌الدوله به جلال‌الدولهٔ او نیز از تأثیر آخوندزاده بر کنار نیست و به‌همین سبب با آنکه به‌حکم قراین در صحت انتساب آن کتاب به‌وی جای تردید نیست درین‌باره بحثهایی پیش آمده است.[۳۱] نفرت‌از خرافات عوام و انزجار از تملقات مدیحه‌سرایان در غالب سخنان میرزاآقاخان آمده‌است و این سخنان بیشك از اسباب عمدهٔ توجه اذهان مستعدان به افکار تازه بوده است.[۳۲]

تأثیر اینگونه آثار و همچنین تأثیر مساعی امثال میرزاحسین‌خان سپهسالار، میرزا یوسف مستشارالدوله، میرزا ملکم‌خان، حاجی زین‌العابدین مراغه‌یی و طالبوف همراه باتوسعهٔ جراید ومطبوعات، از عوامل واسباب‌تدریجی بروزانقلاب‌مشروطه بود و وقتی نهضت مشروطیت پدید آمد کار از لونی دیگر گشت. انجمن‌ها و روزنامه‌ها فزونی یافت و مدرسه‌ها و کتابها بسیارشد. شاعران به‌جای مدح‌سلاطین و امرا به‌نشر مآثر ملی و بیان مفاخر قومی اهتمام کردند. بحث درباب تجدد و وطن و آزادی محل توجه اهل ذوق و نظر واقع گشت. انواع و فنون تازه‌یی در ادب پدید آمد و تآتر و رمان به‌تقلید از ادب اروپائی در ادب ایران هم راه یافت. نشر جراید برای عامه ناچار زبانی ساده و روان و بی‌پیرایه می‌خواست و چون شتابی هم که در انتشار منظم جراید روزانه درکار بود نویسندگان را مجال تأمل‌و تکلف نمی‌داد رفته رفته اسلوب منشیانه و متکلف گذشته منسوخ شد و البته جهل به‌اسالیب قدما وعدم‌انس به‌آثار متقدمان هم از اسباب عمدهٔ این ساده‌گرایی بود. چنانکه در شعر نیز اسلوب مغلق و مشکل سبك‌های سنتی تدریجاً از رونق ورواج

افتاد وحتی درمقابل شور وهیجان مسایل ملی، مضامین مربوط به‌عشق وغزل،عاری از ذوق و جاذبه به‌نظر آمد.[۳۳] از تأثیر نهضت مشروطیت و توسعهٔ مطبوعات‌توجه خاصی نیز به‌ترجمه آثار ادبیات اروپایی حاصل شد. ترجمه بعضی نمایشنامه‌ها و داستانهای اروپائی هم سبب شد که ایرانیها خود به‌تصنیف و ابداع اینگونه آثار دست بیازند. فکر همچشمی با سایر ممالك واقوام «راقیه» ایرانیان را بیش‌ازپیش به‌یاد مآثر قدیم انداخت و فکر اصلاح زبان که ظاهراً از عهد ناصری در بعضی اذهان وجود داشت‌تدریجاً انتشار بیشتری یافت. کتاب مجعول «دساتیر» ومجموعهٔ لغات زندوپازند پاره‌یی‌نویسندگان را به‌تمرین درنوشتن «پارسی سره» رهنمون‌شد و بعدها، موجب انحراف بعضی اذهان گشت.

فکر تجدد ادبی البته سابقه‌یی طولانی و عوامل و اسبابی متعدد داشت. در آنچه به‌شعر مربوط می‌شد تفنن در شکل و قالب از مراثی مربوط به‌مجالس سینه‌زنی ـ مثل مراثی یغما و دیگران ـ نشأت گرفت و در اشعارگویندگان اوایل‌عهدمشروطه نتایج قابل ملاحظه به‌بار آورد. به‌علاوه طرح مسایل اجتماعی و آوردن کنایات صریح و مستتر به‌اوضاع روز، رنگ تازه‌یی به شعر داد. اما این نکته که شعر در جراید و مجامع ملی وسیله‌یی برای اظهار احساسات و عواطف وطنی و اجتماعی گشت، سبب شد که شاعر به‌خاطررعایت افق فهم وادراك طبقات‌عامه‌قیود سنت‌های گذشته را کنارنهد ودرشعر از لحاظ قالب و مضمون و زبان‌به‌سادگی گراید. برای عامه هم که می‌خواستند به‌آسانی ازلطف کلام شاعر لذت ببرند سادگی این اشعار طنزآمیز ـ که احمدا خوانده می‌شد ـ از تکلف‌های ادیبانهٔ پیروان سنت البته مطبوعتر بود و ازین‌رو رغبت بیشتری بدان نشان می‌دادند. قالبهایی ازنوع مسمط ومستزاد که مخصوصاًدرمراثی و تعزیه‌ها رایج بود، به‌وسیلهٔ عشقی (۱۳۴۲-۱۳۱۲) همچون وسیله‌یی برای نوعی‌تجدد و تفنن بکار رفت معهذا آنچه چندتن شاعران جوان عهد مشروطه ـمثل تقی رفعت،جعفر خامنه‌یی، شمس کسمائی ونیمایوشیج- را درزمینهٔ قالبهای تازه به‌تمرینهای موفقی سوق دادآشنایی باقالبهای شعراروپایی بود. در نثر نیز آنچه تجدد واقعی را ممکن ساخت پیوند بین خواست و نیازعامه بود با تقلید و اقتباس از شیوه‌های بیان اروپایی. قطعات فکاهی دهخدا ـ معروف

به‌چرندوپرند دخو ـ که در روزنامهٔ صوراسرافیل انتشار می‌یافت هرچند در بعضی موارد از شیوهٔ کارنویسندگان روزنامهٔ ملانصرالدین متأثر بود[۳۴] در واقـع معرف ادراك درست نویسنده بود ازخواست ونیازعامه. چنانکه نه‌فقط نمایشنامهٔ‌جعفرخان از فرنگ آمده اثر علی‌نوروز (حسن مقدم)، ونمایشنامهٔ استاد نوروز پینه‌دوز اثـر کمال‌الوزارهٔ محمودی شیوهٔ تآتر اروپایی را با احساس و بیان عوام‌الناس طهرانی نزدیك کرد بلکه مجموعهٔ داستانهای کوتاه یکی بود ویکی نبود اثر سیدمحمدعلی جمال‌زاده هم که در برلین منتشر شد (۱۳۴۰)، تلفیقی بود بین زبان و ادراك عامه‌با شیوهٔ‌داستانپردازی مکتب طبیعت‌گرایی اروپایی. درواقع برلین درطی این‌سالهای بلافاصله بعد از جنگ اول بین‌المللی یك کانون عمدهٔ افکار تجددطلبی بود ـ در زمینهٔ فرهنگ و ادبیات ایران. یك انجمن علمی و ادبی کـه در ایـن ایام به وسیلهٔ سیدحسن تقی‌زاده، محمدقزوینی، کاظم‌زادهٔ ایرانشهروچندتن دیگردر برلین‌تشکیل شد، مجالی به‌این ایرانیان دور از وطن داد تا در مسایل علمی و ادبی مطالعات و مفاوضاتی داشته باشند و ایـن مفاوضات در تمهید طریقهٔ نقد و تحقیق علمی، در اذهان مستعدان تـأثیر بسیار داشت. ازین‌رو، آشنائی با طریقهٔ تحقیق شرقشناسان بزرگ اروپا و استفاده از کتابخانه‌های نفیس آن سامان، بعضی ازاعضاءآن‌انجمن را در خط تحقیق درست انداخت. وقتی انتشار دورهٔ جدید کاوه (۱۳۴۰ ـ ۱۳۳۸) در سالهای بعد از جنگ آغاز شد مقالات تحقیقی و انتقادی مهم در آن نشر یافت که ازلحاظ نقدادبی مهمترین آنها مقالهٔ محققانه‌یی‌بودکه به‌امضاء مستعار «محصل» درباب فردوسی نشر شد و سیدحسن تقی‌زاده (۱۳۸۷-۱۲۹۵) نویسندهٔ آن مقالات در تتبع مآخذ و نقد اسناد راجع بـه‌احوال و اشعار فـردوسی قدرت، و ذوق تمام نشان داد. دربعضی شماره‌های این مجله نیزبین زبان فصحای فارسی و زبان‌مجعول «خان‌والده» وهمچنین بین علوم غرب وخرافات شرق مقایسه‌هایی می‌شد که‌جالب و مؤثر بود. شعار نویسندگان کاوه ـ یا لااقل مدیر و مؤسس آن تقـی‌زاده عبارت از «قبول بلاشرط و قید تمدن اروپا» با «اهتمام بلیغ در حفظ زبان وادبیات‌فارسی» بود[۳۵] و این مجله، در تحذیر نویسندگان از افراط در امر انشاء و در ایجـاد ذوق تحقیق و ارشاد محققان تأثیر قطعی بخشید.

در خـود ایران نیز فکر ایجاد مجامع ادبـی رسوخ تمام داشت. از جمله

ملك‌الشعراء بهار در سال ۱۳۳۶ قمری انجمن ادبی «دانشکده» را در طهران تأسیس کرد. دربین‌اعضاء این انجمن کسانی مانند سعیدنفیسی و رشیدیاسمی بعدها شهرت ادبی قابل‌ملاحظه‌یی بدست‌آوردند. این انجمن مجله‌یی‌هم به‌نام دانشکده نشر کرد، و با اعتقاد به‌لزوم «تجدید نظر در طرز و رویهٔ ادبیات ایـران» انقلابی آرام را در ادبیات ایران توصیه می کرد. عقیده رهبران انجمن‌آن بود که «همه‌چیز دربن‌عرصهٔ منقلب و محیط متغیر دستخوش تقلب و تغییرند پس شگفت نیست اگر در ادبیات ما و حتی در لغات و اصطلاحات ما و طرز ادای مقاصد ما تغییراتی حاصل شود». با آنکه انجمن دانشکده‌استعدادهای قوی وجوان داشت درموردابن «انقلاب آرام ادبی» توفیقی نیافت زیرا انقلاب با آرامی پیش نمی‌رود و به‌همین سبب‌بود که‌چند سال بعد «انجمن ادبی ایران» هم که مثل «دانشکده» همچوانقلابی را سرلوحهٔ‌مرام خویش ساخت و هم مثل آن از لزوم «محافظت ادبیات از فقدان مـزایای قدیم در حین اقتباس از کیفیات دنیای جدید» دم می‌زد نتوانست تأثیری در ایجاد یك‌تحول و انقلاب واقعی ادبی داشته باشد. درست است که این فکـر، در تبریز بـه‌وسیلهٔ نویسندگان روزنامهٔ تجدد و مجلهٔ آزادیستان با شور و علاقه‌یی جدیتر دنبال شد و در آنجا کسانی مثل تقی‌رفعت، جعفرخامنه‌یی، وشمس کسمایی، تحت تأثیرادبیات اروپائی اشعاری با قالبهای تازه و مضمونهای جدید بـه‌وجود آوردند لیکن شور و شوق آنها دنباله‌یی نیافت و حتی مجلهٔ تجددگرایی مثل «کاوه» هم مساعی‌آنها را همچون نشانه‌یی از انحطاط ذوق تلقی کرد.[۳۶] سالها بعد نیمایوشیج بود، که با حوصله و پشت‌کارمستمر خویش توانست راه‌تجدد را برروی شعر فارسی بگشاید.

البته فکر تلفیق بین تجددطلبی و سنت‌گرایی نیز دربین ادباء عهدمشروطه درجات شدت و ضعف داشت و پاره‌یی از کسانی‌هم که درنشرادبیات اروپایی علاقه‌به‌خرج می‌دادند درعین‌حال به‌سنت‌های ادبی ایران نیز با چشم توقیر می‌نگریستند. از یـن میان میرزا محمدحسین‌ذکاءالملك ادیب فروغی، ومیرزا یوسف‌خان اعتصام‌الملك تأثیر قابل ملاحظه‌یی در ادبیات عصراخیر داشته‌اند.

میرزامحمدحسین فروغی (۱۳۲۵-۱۲۵۵) که دراواخرعمر لقب‌ذکاءالملك یافت ازشاعران ونویسندگان پرمایهٔ اواخرعهد ناصری محسوب می‌شد. درجوانی

یك چند در هند و چندی نیز در عراق بسر برد و در بازگشت به‌ایران در ادارهٔ انطباعات تحت نظر محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه به‌تحریر و تألیف پرداخت. بعدها متصدی دارالترجمه و مدیر مدرسهٔ علوم سیاسی شد. در اواخر عمر روزنامهٔ معروف تربیت را نشر کرد و این روزنامه در اشاعهٔ فرهنگ جدید در نزد ایرانیان تأثیر به‌سزایی داشت. ذکاءالملك در ادب عربی و فارسی تسلط داشت و از معارف و ادب فرنگی نیز واقف بود. روزنامهٔ تربیت که وی نشر می کرد گذشته از اخبار و مقالات پاورقی‌ها و اشعار جالب نیز دربرداشت وی در هنگام تدریس در مدرسهٔ علوم‌سیاسی چندی نیز در اندیشهٔ تألیف کتابی در تاریخ ادبیات ایران افتاد که البته مجال اتمام نیافت. اما پاره‌یی از مسوده‌ها و یادداشتهایی که از این کار او باقی ماند بعد از مرگش منتشر گشت. رساله‌یی نیز در بدیع تألیف کرد که در مقدمه و تضاعیف آن پاره‌یی نکات انتقادی در باب شعر و صنعت هست. از جمله در باب ذوق و قریحهٔ شاعری و نویسندگی ملاحظات مفیدی دارد و از افراط در صنعتگری که به‌ابتذال کلام می‌انجامد بالحنی معلمانه خواننده را تحذیر می کند و پاره‌یی از صنایع بدیعی را که بیش‌وکم هنوز دربین ادیبان عصر رایج بود به‌کلی بیحاصل و موجب اتلاف عمر می‌داند. شعر و ادب را از اسباب تعلیم و تهذیب میشمارد و تصور آن را که در شعر بتوان به‌چشم یك وسیله تفریح خاطر نگریست به‌شدت رد می کند. می‌نویسد:

«بعضی گمان کرده‌اند شعر و انشاء از امور تفننی ملل است و مایهٔ مشغولی و وقت‌گذرانی، و حال آنکه چنین نیست بلکه نظم فصیح و نثر بلیغ عصاره وجوهری از علوم معقول و حکمت‌های نافع و نمایندهٔ اخلاق حمیده و اوصاف پسندیده می‌باشد و خواننده را بیش یا کم از عادات رذیله و رسوم نکوهیده از دنائت و شرارت و غیرها باز می‌دارد. روشنتر بگوییم ادبیات حقیقت‌علم را به‌زبان عوام منتشر می‌نماید و مطالب مفیده را به‌ذهن‌های دور نزدیك می‌کند.»[۳۷]

این بیان در واقع طرز تلقی ذکاءالملك را از ادبیات بدانچه نزد افلاطون و دیدرو و تولستوی مقبول بود نزدیك می کند. جالب آنست که وی به‌قدری به‌تأثیر اخلاقی شعر و ادب اعتقاد نشان می‌دهد که حتی برای مدایح تملق‌آمیز شاعران مدیحه‌سرای گذشته هم تأثیر اخلاقی قایل میشود و آن مدایح‌را مبنی بر قصد تشویق

و تحذیر ممدوحان از جانب شاعران میشمارد. به‌علاوه در بعضی موردنیز، نویسنده مثل یك واعظ به‌تبلیغ مبادی و اصول اخلاق و تربیت می‌پردازد، و پیداست که فایدهٔ نقد و بررسی در آثار شعرا را نیز تاحدی تبیین مباحث اخلاقی می‌داند. چنانکه یکجا از خمریات منوچهری بیتی‌چند نقل می کند وسپس بالحن استاد معلم از باب تنبیه وارشاد می گوید:

«بلی، در آن خجسته ایام مفاسد شراب‌وشرب مدام پوشیده و پنهان بود ولذت آنی سکر و مسرت مصنوعی باده‌کشان را از تبعه و مکافات آن غافل می‌نموده، پیشانی خمار را دمبدم می‌شکسته و راه را برخردخردبین و دراکهٔ عاقبت‌اندیش می بسته. مختصر سم قاتل و دشمن سلامت واستقامت مزاج را آب زندگانی و سرمایهٔ نشاط و کامرانی گمان می کردند و داعی هلاك را به‌قصد تقویت و حفظ صحت می‌خوردند تابه‌ناکامی وضعف زودتر از اجل می‌مردند».[۳۸]

البته گذشته از موازین اخلاقی و تربیتی گه‌گاه نیز درنقد اشعار گویندگان توجه خاصی به‌اصول بلاغت و ادب دارد. چنانکه دربحث از رودکی وقتی شعر معروف او را: ای آنکه غمگنی و سزاواری... نقل می کند، می‌نویسد:

«مطلب دانستنی آنکه غمگنی مخفف غمگینی است وازین قبیل کار استادان‌در شعر بسیار کرده‌اند و بعضی خیلی پسندیده وبلکه ازشاهکارهای استاد دانسته لکن فصحای باسلیقه‌که مهارتی کامل داشته ملتفت شده‌اندکه این شکست و بست‌هادلیل‌عجز گوینده‌است‌وطبع قادرهمیشه‌کاری‌می کندکه الفاظ را ازاعلام و القاب‌و وصف و غیره، هر چه باشد درست و تمام در شعر ذکر کند»[۳۹]

وگاه به‌سابقهٔ بعضی مضامین اشارت‌می کند وشاعری فارسی گوی را بایکی‌ازشعرای تازی‌گوی می‌سنجد. چنانکه دربارهٔ منوچهری می گوید:

«آن سخندان منتخب در دواوین شعرای عرب دستی دراز داشته و درمضمار فضل و ادب از پیشتازان به‌شمار آمده و آنها که دراشعار عربی نظری دارند می‌دانند که این شاعر فارسی را آبشخور آن منهل است و از آنجا خاصه ازدیوان ابن‌هانی که به‌متنبی غرب مشهور شده اقتباس مضمون کرده وبعضی از قطعات منوچهری را همان طرز وطور ابونواس و هم مشربان او باشد»[۴۰]

از نکته‌های جالبی که مورد توجه خاص وی واقع شده است فقدان مطالب انتقادی در تذکره‌های فارسی است. به‌مناسبت ذکر فردوسی یکجا به‌این مطلب اشارتی صریح و دقیق دارد. می‌گوید:

«فردوسی شاعریست بی‌مثل‌ومانند‌دراوج سخنسرایی وذروهٔ حکمت‌ودانایی، و هر جا ذکری از او شده آن استاد نقاد را مبلغی ستوده در تعریف و تمجید او مبالغه نموده، اما هر جا و هرچه ازین نمط درحق آن یگانه مرد بلندنظر و گویای توانا گفته هم‌سر بسته و مبهم است و شاید که از ناچاری وعجز به موشکـافی نپرداخته باشند و به‌ذوق و حس طبیعی گفتار او را خوب و خجسته و بالاووالا یافته واشعار گزیده‌اش را بسیار و بیشمار دیده قلباً معتقد مـزایای او گشته و در صدد چون و چرا برنیامده و کنجکاوی نکرده کـه جهت وسبب امتیاز و برتری را پیدا کنند و بیحق هم نبوده‌اند چه ازقدیم تا حدیث این رسم را هرگز ما درمیان خود شایع و متداول ندیده‌ایم و باریك نشده‌ایم که به‌بینیم‌فرق این‌نویسنده با آن دیگری‌چیست؟ وتفاوت درکجاست و من بنده هنوز تذکره‌یی به‌دست نیاورده که در آن آثارنقادی و صرافی دیده باشم بلکه از مؤلفین تذکره‌هایی که دیده کسی را که درست شناسای نظم وشعرباشدبه‌خاطرندارم.»[۴۱]

میرزایوسف اعتصام‌الملك (۱۳۵۶–۱۲۹۱) هم که اولین دورهٔ مجله «بهار» خود را تقریباً سه‌سال بعد از وفات فروغی نشرداد در واقـع تا حدی مساعی ذکاء‌الملك را در نشر معارف جدید دنبال کرد. وی علاوه بر آشنایی به‌زبان فرانسوی وترکی، در زبان عربی هم تبحر تمام داشت و حتی آثاری نیز به‌این زبان نوشت. اعتصام‌الملك گذشته ازنویسندگی مترجم پرمایه‌یی هم بود و دربین ترجمه‌های وی آثاری از شیلر، ویکتورهوگو، الکساندر دوما، وژول ورن را می‌توان یاد کرد. مجله «بهار» که دو دوره به‌مدیریت وی انتشار یافت (۱۳۲۸ و ۱۳۳۹) توانست به قول ملك‌الشعراء بهار «یك دریچهٔ مخصوص را از بوستان ادبیات جدیده برروی عالم ایرانیت بگشاید.»[۴۲] بدون شك تأثیر اعتصام‌الملك در آشنا کردن ایرانیان با ادبیات اروپایی قابل‌ملاحظه بود. وی درمقابل کسانی که درآن ایام خود را «عاشق بیقرار تجدد» نشان می‌دادند وبا آنکه دایم «از کلاسیك ورمانتیك و سایر چیزها»

دم می‌زدند چیزی «از نفایس ادبیات غرب برای شرق» ارمغان نمی‌آوردند کوشید تا بانشر ترجمه‌ها و نقل قطعاتی از نجنهٔ آثار نویسندگان اروپایی ایرانیان را به «طرز نگارش اروپایی» آشنا کند.[۴۳] شیوهٔ نثر خود او که از بعضی نویسندگان عثمانی و عربی معاصر خود متأثر بود سادگی و لطافت را با ایجاز و اجمال جمع داشت و در انشاء نویسندگان بعد تأثیر بسیار کرد. هر چند خود وی، قطع نظر از چند قطعه که متضمن ترجمه پاره‌یی مسایل کلی مربوط به‌نقد بود در عمل به‌نقد ادبی توجهی نشان نداد باز حوصله و دقتی که در انتخاب و نقل اشعار و آثار شاعران و نویسندگان اروپایی به‌کار می‌بست در واقع حاکی از دید دقیق انتقادی و معرف سلیقه‌یی قابل ملاحظه در مسایل مربوط به‌نقد ادبی بود.

باآنکه درحوزهٔ مطبوعات‌جاری که بافهم وذوق عامه سروکار داشت غالباً صحبت ازتجددگرایی میشددرنزدادیبان‌اهل‌مدرسه ـ تربیت‌یافتگان‌مدارس‌قدیم‌ـ سنت‌گرایی همچنان‌مدتهاهمچون‌نشانهٔ تشخص‌وتعین‌باقی‌ماند. فکرتحول‌وتجددکه درمطبوعات گه‌گاه به‌مشاجرات حاد منتهی می‌شد درنزد این جماعت چندان جدی گرفته نمی‌شد وطرز تلقی‌وحیددستگردی ازسبك‌نو و اوشعرهجائی حاج میرزا یحیی دولت‌آبادی و همچنین نحوهٔ تلقی ایرج جلال‌الممالك از آنچه وی به‌طنز «انقلاب ادبی» می‌خواند این معنی را روشن می‌کند.[۴۴] انجمن ادبی ایران که درسرلوحهٔ مرام خویش اعلام می‌کرد: «وثیقهٔ بقاوخودنمایی ایران: ایران فردوسی‌زا، ایران‌نظامی انگیز، ایران سعدی پرور، ایران حافظ خیز، ایران خیام‌آور، در مجمع ممالك تولستوی‌زا، شیلرپرور، شکسپیرخیز و ولترآور داشتن یك ادبیاتی است دارای متانت و سرشاری پیری و طراوت و آبداری جوانی، دور از سنگینی فرتوتی و عاری ازسبکی کودکی»[۴۵] درعمل به‌جای «سرشاری پیری» فقط «سنگینی فرتوتی» آن را در ادبیات ارائه کرد. چنانکه جوانان دانشکده هم که بقول خود جسارت نمی‌کردند «این تجدد را تیشهٔ عمارات تاریخی پدران شاعر و نیاگان ادیب خود» قراردهند به‌جای آنکه «درپهلوی آن عمارات به‌ریختن بنیان‌نو آیین‌تری که باسیر تکامل دیوارها وجرزهایش بالامی‌روند» مشغول شوندغالب اوقاتشان صرف آن شد که «فعلاً آن‌را مرمت» نمایندوازین‌روغالب‌اعضاء دانشکده ویارانشان ـ ملك‌الشعراء

بهار، رشید یاسمی، سعید نفیسی و عباس اقبال بعدها عمدهٔ کارشان عبارت ازهمین مرمت عمارات قدما شد ـ نقد و تصحیح متون. به‌طور کلی در آنچه به نقد ادبی ارتباط دارد اکثرادباء عصرهمچنان نسبت بـه‌سنتهای ادبی پایبندی نشان می‌دادند. از جمله سید احمد ادیب پیشاوری (۱۳۴۹-۱۲۶۰) که گذشته از شاعری درلغت وحکمت و عربیت تبحری به‌کمال داشت درنقد وشرح دیوان ناصرخسرو رساله‌یی پرداخت، نامش «نقد حاضر درتصحیح دیوان ناصر» که هرچند نا تمام مانده است مطالب و فواید بسیار در آن هست و تصحیحات قیاسی و توضیحات و اصلاحاتی که در نقد دیوان آن شاعر به‌کار برده است هر چند از جهت موازین علمی چندان ارزش ندارد اما ازجهت اشتمال برفواید ادبی و ذوقی درخور توجه است. حاجی محمد حسین قریب گرکانی معروف به‌شمس‌العلما (م ۱۳۴۵) که ربـانی تخلص می کرد. نیزشاعری سنت‌گرای وادیبی لغوی بود. کتابی به‌نام ابدع‌البدایع درعلم بدیع تألیف کرد و نیز رساله‌یی در معانی و رساله‌یی در بیان تألیف نمود و تاریخ شعرایی هم تصنیف کرد که در همهٔ آنها نکات و ملاحظات انتقادی هست ـ و غالباً مبنی برمبانی بلاغت و لغت. حاجی سید نصرالله تقوی (۱۳۲۶ش) که فقیه وحکیم بود درعین‌حال شاعر و ادیب نیز به‌شمار می آمد، وگذشته ازتصحیح دیوان ناصر-خسرو و چند رساله وکتاب دیگر، کتاب «هنجار وگفتار» را در معانی‌وبیان تألیف کرد که نیزازجهت بلاغت ولغت‌نکات وملاحظات‌انتقادی درآن هست. حسن‌وحید دستگردی (۱۳۶۱-۱۲۹۷) که در دورهٔ جنگ اول بین‌الملل اشعاری برضد روس‌و انگلیس و به‌طرفداری از آلمانها نشر کرد، در۱۳۳۶ به‌طهران آمد و انجمن ادبی ایران، و مجله ارمغان و انجمن حکیم نظامی را بنیاد نهاد. غیر از آثار منظوم و مقالات ادبی و انتقادی بسیار که طی بیست‌و دوسال درآن مجله نشرداد، وحید در نقد وتصحیح بعضی ازمتون هم اهتمام کردکه ازآنجمله مخصوصاً تصحیح خمسه و دیوان نظامی شامل شرح دقیقی برابیات مشکل نظامی بود. دیوان ادیب‌الممالك فراهانی، دیوان جمال‌الدین اصفهانی، جام جم اوحدی و تعدادی‌متون منثوررا نیز تصحیح و نشر کرد. برخلاف محمد قزوینی که وی طی یك سلسله مقالات درباب «تصحیح لباب‌الالباب» بر شیوهٔ کار او انتقادهای سختی وارد آورد وحید به‌جای توجه به‌مقابلهٔ متون، در امر نقد و تصحیح متون، به‌تصحیح قیاسی پرداخت و هر

چند در تنقیح متون سعی وافی مبذول می‌داشت به‌سبب آنکه اعتنائی به‌ضبط نسخه بدلها و معرفی نسخه‌های اساس نداشت شیوهٔ کارش از لحاظ علمی چندان مقبول واقع نشد معهذا شیوهٔ او در ترجیح اصلاحات ذوقی و قیاسی برضبط اختلافات نسخ، بعدها همچنان مورد تبعیت عده‌یی از پیروانش باقی ماند وهنوز هستند کسانی که درنقد و تصحیح متون به‌ضبط اختلافات چندان اعتنایی ندارند و ذوق و قیاس خود را درین امرمیزان و ملاك معتبر می‌شمارند.

معهذا شیوه‌یی که در نقد و تصحیح متون به‌عنوان شیوهٔ علمی مقبول واقع شد طریقه‌یی بود که محمد قزوینی (م ۱۳۲۸ شمسی) در تصحیح و نقد متون به‌کار می‌برد و مبنی بود برمقابلهٔ نسخه‌های معتبر و اجتناب از تصحیحات قیاسی. محمد قزوینی که پدرش از مؤلفان نامهٔ دانشوران ناصری بود، از جوانی بعد از تکمیل تحصیلات قدیمه به‌اروپا رفت و اقامت ممتد در آن سامان در ذهن او که مایه‌یی قوی از ادب و معرفت داشت تأثیر بسیار کرد. یادداشتهای قزوینی و نامه‌های قزوینی به‌تقی‌زاده که مربوط به‌همین ایام اقامت ممتد اروپاست دقت نظر انتقادی و وسعت حوزهٔ کنجکاوی وی را درزمینه‌های مختلف ادب وتاریخ نشان می‌دهد. مجموعهٔ مقالات او نیز که درطی‌دومجلد موسوم‌به بیست مقالهٔ قزوینی جمع آمده است درعین حال از دقت نظر و وسعت تتبع وی حکایت دارد. در مدت اقامت اروپا قزوینی به‌تشویق و کمك ادواردبراون شرقشناس معروف انگلیسی پاره‌یی متون مهم ادبی گذشته‌ـ مثل چهار مقالهٔ نظامی، لباب‌الالباب عوفی، المعجم شمس قیس رازی، و جهانگشای جوینی‌ـ راباحواشی وتعلیقات سودمند طبع انتقادی کرد و درباز گشت به‌ایران نیز کتابهایی چون شدالازار و دیوان حافظ را با شیوهٔ دقیق انتقادی تصحیح و طبع کرد. به‌علاوه، ضمن عکسبرداری ازبعضی نسخه‌های نفیس موجود در کتابخانه‌های اروپا برای تعدادی از آنها مقدمه‌های سودمند نوشت که متضمن ملاحظات مفید انتقادی بود. وی در نقد متون و ضبط مآخذ دقت و احتیاطی نزدیك به‌سرحد وسواس داشت واز دقتی که درضبط نسخه بدلها ودرحل مشکلات لغوی و تاریخی متون به‌کار برده است می‌توان میزانی از دقت بیحد و ذوق سلیم محققانهٔ او به‌دست آورد و در هر حال بی‌هیچ شك می‌توان گفت که قزوینی در

نقد متون قدوه و پیشوای ادیبان جدید ایران است. قزوینی در مورد لغت و زبان با افراطها و تفریطهایی که سبب فسادزبان وموجب الفاظ ولغات نامأنوس فارسی سره یا عبارات و لغات اروپایی در زبان فارسی می‌شود به‌شدت مخالفت داشت و کسانی را که سعی می کنند «جمیع کلمات عربی از زبان فارسی اخراج شود» انتقاد می کرد. اما در عین آنکه استعمال لغات منسوخ و متروک قدیم فارسی را در ادب امروز نمی‌پسندید ـ و با آنکه خودش هم گه‌گاه از استعمال الفاظ نامأنوس عربی ابائی نداشت ـ غالباً معتقدبود عربی «آب نکشیده» نیز باعث صعوبت فهم فارسی معمولی میشود. از این‌رو اسلوب فارسی نویسی سادهٔ جمال‌زاده را در کتاب یکی بود و یکی نبود می‌ستود و دربارهٔ جمال‌زاده معتقد بود که این کتابش

«نموداری از شیوهٔ انشای شیرین سهل سادهٔ خالی از عناصر خارجی است و اگر چه این سبك انشاء کار آسانی نیست و به‌اصطلاح سهل ممتنع است ولی معذلك فقط این طرز و شیوه است که باید سرمشق چیزنویسی هر ایرانی جدیدی باشد که میل دارد به‌زبان پدرومادری خودش چیز بنویسد ونمی‌خواهد که به‌واسطهٔ عجز ازادای مقصود خود به‌زبان فارسی محتاج به‌دریوزه نمودن کلمات وجمل و اسالیب تعبیر کلام از اروپایی‌ها بشود چنانکه شیوهٔ ناخوش بعضی از نویسندگان دورهٔ جدیدست.»[۴۶]

اما در نقد، توجه عمدهٔ او به‌تصحیح و نقد متون بود و درین کار همواره نهایت دقت و امانت را رعایت و توصیه می کرد و از مطاوی بعضی دیباچه‌ها و مقدمه‌هایی که بر برخی متون نوشته است این مایه دقت و امانت هویداست. از جمله در مقدمه‌یی که بر دیوان حافظ نوشته است به‌لزوم این دقت و امانت اشارت می کند و می گوید:

«به‌عقیدهٔ اینجانب و برحسب تجربهٔ شخصی او فقط علاجی که برای تهیهٔ طبع نسبتاً متقنی از... کتبی مانند دیوان خواجه و مثنوی مولانا جلال‌الدین رومی و آثار نظم ونثر سعدی وشاهنامهٔ فردوسی وامثال آنها که ازقرنها باز مابین خواص و عوام اشتهار فوق‌العاده پیدا کرده و مؤلفین آنها در جمیع ادوار و اعصار محبوب‌القلوب کافه طبقات انام از عالم و جاهل و عارف و عامی ووضیع و شریف بوده‌اند و درنتیجهٔ نفوذ و انتشار فوق‌العادهٔ آنها

بین جمع طبقات ناس از قدیم الایام تاکنون دائماً در معرض تصرفات گوناگون نساخ و اصلاحات و تصحیحات قـراء قرار گرفته‌انـد متصورست آنست که باید درصورت امکان نسخه یا نسخی معاصر خود مؤلف والا حتی المقدور چند نسخه که از همهٔ نسخ دیگر نزدیکتر به‌عصر مؤلف باشد به‌دست آورد وسپس ازروی همان نسخ منحصراً وبدون هیچ التفاتی به‌نسخ متأخرهٔ اعصار بعد طبعی مکمل و مصحح بانهایت دقت به‌عمل آورد و ازعموم نسخ جدیده چشم پوشیده از آنهاجز برای تأیید وترجیح جانبی برجانبی درمورد اختلاف بین نسخ قدیمه استفاده ننمود.»[۴۷]

چیزی که دراین تصحیح و مقابلهٔ متون، قزوینی از آن وحشت و ابای تمام دارد تصحیحات قیاسی و اصلاحات ذوقی در متن کتاب است و این کار را همه‌جا و در اکثر مقدمه‌ها و مقالات خویش نفی می کند و زشت و ناروا می‌شمارد و در همان مقدمه دیوان حق با اوست که می گوید:

«این طریقهٔ اخیر خلاف سیرهٔ علما و مدققین وخلاف امانت و انصاف است چه هیچکس حق ندارد که سلیقه و ذوق شخصی خود را برای عموم ناس حکم قرار دهد وطرز فهم و اجتهاد خود را بردیگران تحمیل نماید واجتهاد و قضاوت هیچکس مخصوصاً در امور ذوقیات برای دیگری حجت نیست و هیچکس جز پارهٔ مردم نادان غیرمأنوس به‌طریقهٔ علمی انتقادی این روش را اختیار نکرده است.»[۴۸]

والحق خود او در هیچ یك از کتابهایی که نقد و تصحیح کرده است به‌عمد ازین شیوه و دستور عدول نکرده است و ازین‌رو از متون قدما هرچه به‌اهتمام او نقد و تصحیح شده است از حیث امانت در ضبط نسخ مزیتی تمام دارد. باری نقد قزوینی که اکثر عبارت از نقد متون و تحقیق در مآخذ قدماست جنبهٔ عینی دارد. و او را درتحقیق و نقد متون، استاد و پیشوای محققان جوانی باید شمرد که بعدها درباب تاریخ ادب و تصحیح متون ادب فارسی، کوشش و اهتمام کرده‌اند.

بحث از محمد قزوینی اشارتی به‌سیدحسن تقی‌زاده را نیز الـزام می کند. چرا که وی نیز مثل محمدقزوینی ــ و تا حدی به‌سبب دوستی و همصحبتی ممتدو مستمر ــ در آنچه مربوط به‌شیوهٔ تحقیق در متون و شیوهٔ درست فـارسی‌نویسی

است، عقایدی مشابه به‌آراء قزوینی داشت. وی که قطع‌نظر از جنبهٔ سیاستمداری محققی دقیق بود، در مسایل ادبی محافظه‌کار بود و به‌حفظ سنت‌ها علاقهٔ بسیار نشان می‌داد. دربین آثار تحقیقی او غیر از بیست‌مقاله که ترجمه‌یی از مقالات خارجی اوست، رسالهٔ از پرویز تا چنگیز، تاریخ عربستان، مانی ودین او، و تاریخ علوم اسلامی را باید یاد کرد. کتابی هم در باب گاه‌شماری دارد که حاکی از وسعت اطلاعات او در زمینهٔ علوم ریاضی و نجوم اسلامی است. مجموعهٔ مقالات و سخن‌رانیهای او در دورهٔ مقالات تقی‌زاده جداگانه نشر شده است. دربین تحقیقات ادبی او غیر از مقالات راجع به‌فردوسی که بعدها پاره‌یی اصلاحات و تصحیحات نیز در آن‌لازم آمد باید ازمقالهٔ شرح احوال ناصرخسرو یادکرد که درمقدمهٔ دیوان شاعر نشرشده است و به‌قول بعضی محققان «هنوز بهترین شرح احوالیست که از برای آن شاعر بزرگ نوشته شده است».[۴۹] آنچه نظر او را در باب لزوم سنت‌گرایی در مسایل مربوط به‌ادب و زبان نشان می‌دهد غیر از مقالهٔ اخذ تمدن خارجی، مخصوصاً مقالهٔ لزوم حفظ فارسی فصیح، و مقالهٔ جنبش ملی ادبی است. در مقالهٔ اخیر تقی‌زاده به‌شدت برسعی در احیاء لغات مهجور باستانی و برافراطی که در مبارزه با لغات عربی می‌شود و مخصوصاً براصراری که بعضی کسان در اخذ و اقتباس لغات اروپایی دارند اعتراض می‌کند واین مقاله قرابت فکراو را با عقایدقزوینی درباب اینگونه مسایل نشان می‌دهد.

ذکر چندتن دیگر نیز از محققان و اندیشه‌وران این دوره در بررسی احوال نقد و نقادی در ایران معاصر ضرورت دارد: محمدعلی فروغی، احمد کسروی، ملک‌الشعرا بهار، و بدیع‌الزمان فروزانفر.

اما محمدعلی فروغی (م ۱۳۲۱ شمسی) حکیم و ادیب بود و در سیاست و امور راجع به‌حکومت نیز تجربه و خبرت تمام داشت. ازآثار او غیر از تصحیح گلستان و بوستان و غزلیات و قصاید سعدی، وتصحیح رباعیات عمر خیام آنچه‌از لحاظ ادب و نقادی اهمیت مخصوص دارد آیین سخنوری و رسالهٔ پیام من به‌فرهنگستان را می‌توان نام برد.[۵۰] سیر حکمت دراروپا نیز در بعضی موارد ازنکته‌سنجی‌های ادبی خالی نیست. فروغی درباب بعضی از شعراء نیز تحقیقات انتقادی

کرد که معرف نوعی تعادل بین ذوق و علم است. چنانکه نه‌فقط از شاهنامهٔ فردوسی خلاصه‌یی در دو جلد و منتخبی در یك مجلد ترتیب داد بلکه در باب فردوسی و شاهنامهٔ او نیز مقاله‌یی انتقادی در قالب یك «مکتوب» نوشت که در مقدمهٔ خلاصهٔ شاهنامه درج است و پرست از فواید انتقادی. در فهم و شناخت آراء حکیم عمر خیام و در بیان ارزش رباعیات او نیز سخنانی دارد که به‌غایت دقیق و لطیف است چنانکه دربارهٔ سعدی نیز به‌مناسبت نکته‌سنجی‌های حکیمانه کرده است. ذوق معتدل و تحقیق متین، نقادیهای او را مزیتی خاص بخشیده است. در واقع شیوهٔ نقادی او غالباً التقاطی است هم به‌مبادی ذوق تکیه دارد هم از اصول منطقی و تاریخی بیگانه نیست. نه‌خشونت فکر اهل لغت و بلاغت را دارد و نه‌یکسره مثل نقد ارباب جراید برملاحظات اجتماعی ومسلکی مبتنی است. نه‌متابعت صرف از اسلوب نقد قدماست و نه‌یکسره تقلید از شیوهٔ نقد امروزینگانست. نقدی متین و معتدلست ودر آن، فکر و دقت مانند شور و ذوق جایی و مقامی دارد و به‌سبب همین جمع بین ذوق و شور نکته‌های او شیرین و بیان او لطیف و آموزنده است و شگفت آنست که با وجود آشنایی کافی به‌حکمت و ادب اروپایی چیزی از ادب و حکمت اروپائیان در نقد او انعکاس بارز ندارد.

درباب تقلید واقتباس از ادب اروپائیان مثل سایرامورفروغی رعایت‌اعتدال را واجب می‌داند و شیوهٔ کسانی را که درین امر به‌افراط و اغراق گراییده‌اند نمی‌پسندد. از جمله می‌گوید که:

«تقلید و اقتباس به‌طور مطلق عیب نیست ولیکن نباید فراموش کرد که همین اقتباس و تقلید هم شرایط دارد که اگر رعایت نشود مایهٔ افتضاح و خسران است. مثلاً اگر شخص لاغراندامی جامهٔ خوش‌ترکیبی در برمرد تنومندی ببیند و عین آن جامه را برای خود تهیه کند و بپوشد خویشتن را آلت خنده خواهد ساخت و اگر در ترکیب آن جامه تصرفی نمی‌خواهد یا نمی‌تواند بکند کمینه اینکه اندازهٔ آن رابا اندام خود بایدمتناسب سازد... یا اگر کسی زبان خارجی آموخت و در آثار نویسندگان آن زبان مغازله و راز و نیاز با معشوق یا خرده‌گیریهای فلسفی نسبت به‌امور اجتماعی یا سیاسی یا اقتصادی مشاهده کرد باید فکر کند که آن نویسنده عوالم عشق را سیر کرده و یا علم

اجتماع و اقتصاد و سیاست را آموخته و مدتی در احوال قوم مطالعه نموده است. پس اگر خود او عشق و عاشقی ندیده است وقتی که از سوز و گداز عشق سخن می گوید و وصف وصال و فراق می کند مایهٔ تعجب و خیال‌می‌شود که این عوالم را چگونه درك کرده است.»[۵۱]

بدینگونه، فروغی تقلید صرف عاری از اجتهاد را که بعضی ادیبان جوان‌در آن اوقات می‌پسندیده‌اند مضحك و مردود میشمارد اما مطلق تقلید و اقتباس را که متضمن آموختن چیزهای تازه وسودمندست رد ونفی نمی کند منتهی تأکیدمی کند که هرچه از ادب و فرهنگ اروپایی‌ها اخذ می‌شود باید در آن تصرف شایسته‌کرد تا با حال ومزاج‌قوم ما مناسب و ملایم افتد و این تصرف نیزنباید اجباری‌وقهری باشد بلکه به‌طبیعت واگذاشته شود و به‌تدریج برحسب مقتضیات احوال صورت بگیرد. می گوید:

«عزم کردن به‌اینکه در شعر یا صنعت یا هرچیز دیگر تصرف کنیم بی‌نتیجه است، بلکه‌نتایج مضحك می‌دهد مانند اینکه‌عاشق شویم‌یا همت کنیم‌براینکه نازکدل شویم یا اختراع و اکتشافی در علم و صنعت بکنیم یا بدون اینکه، طبع شعر خود را ورزیده باشیم قلم بگیریم که ارتجالاً شعربگوییم.»[۵۲]

در پیام به‌فرهنگستان، بحثی معتدل و دقیق درباب زبان فارسی دارد. دربارهٔ رواج الفاظ بیگانه وهم در مورد فقدان اصطلاحات علمی وفنی دور ازتعصب و از روی انصاف سخن می گوید و روش‌هایی معقول ومعتدل جهت تزیین وتهذیب‌لغت فارسی پیشنهاد می کند. در آغاز آن خاطرنشان می کند که:

«زبان فارسی چنانکه ازگذشتگان به‌ما رسیده است عیبی دارد و نقصی، واز آن‌رو که ما باید آن را به‌آیندگان بازبگذاریم خطرهایی در پیش دارد. پس وظیفهٔ ما این است که تا بتوانیم عیب و نقص گذشته را رفع کنیم و خطر آینده را پیش‌بندی نمائیم.»

بدینگونه، در این رساله ازعیب زبان فارسی که آمیختگی بازبان عربی‌است و از نقص آن که فقدان اصطلاحات و تعبیرات مورد نیازست سخن می گوید، برای رفع عیب آن چاره می‌جوید و افراط در استعمال الفاظ عربی را نکوهش می کند و فارسی‌زبانان را از تداول و رواج لغات اروپایی درفارسی برحذر می‌دارد وبرای

رفع نقص آن نیز چاره می‌جوید و راه‌هایی جهت اجتناب از خطرهایی که‌در پیش هست پیشنهاد می‌نماید و درین با اعتدال و از روی انصاف سخن می‌گوید. ازجمله می‌نویسد که:

«آمیختگی زبان به‌زبانی دیگر، به‌وجهی عیب است و به‌وجهی عیب نیست‌و اگر محدود به‌حد ضرورت و قسمی باشد که طبیعت زبان را فاسدنکند عیب نیست اما اگر برای عناصر بیگانه در باز باشد چنانکه بیحد و شرط داخل زبان شود بسیار عیب است باید از آن دوری جست.»

این تعادل و رعایت شرط وحد معقول در کلام خود او به‌درستی هویداست. فروغی در باب بعضی شاعران معروف نیز نکته سنجی‌های جالب دارد که در خور یادآوریست. ازجمله آنجاکه درجواب‌دوستی سخن در باب شاهنامه می‌گوید حق فردوسی را با نهایت لطف وایجاز ادا می‌کند. جای دیگر درجواب کسانی که دربارهٔ مراتب فضلی و ادبی‌شیخ سعدی وخواجه حافظ اختلاف داشته‌اند و از او خواسته‌اندکه رفع اختلاف کند، مطالبی نوشته است که با وجود ایجاز نکات جالب دارد وذوق نقادی ولطف طبع وی از آن پیداست. می‌گوید:

«شك نیست که آثار شیخ سعدی از حیث کمیت وتنوع بسی بیش ازخواجه است. شیخ گذشته از شعر در نثر هم در درجهٔ اول است وکتاب گلستان داغ دل هرگوینده است و از خواجه نثری باقی نمانده است در شعر هم که نظر کنیم خواجه فقط غزل سروده است و قصاید و مثنویاتش کماً وکیفاً چندان اهمیتی ندارد اما شیخ بوستانش از شاهکارهای بی‌نظیر دنیاست قصایدش هم به‌سبك عنصری و انوری و امثال آنها نیست و به‌این جهت از نظر بعضی چندان وقع ندارد حق اینست که از نفیس‌ترین آثار ادبی است‌و همین که مقلد کسی نشده است مزیت اوست. غزلهای شیخ هم در فصاحت‌و سلامت و روانی و شیرینی چنانست که هیچ‌گوینده به‌پایهٔ او نمی‌رسد.مقداراً هم بیش از غزلهای خواجه است پس اگر این ملاحظات را درنظر بگیریم مقام شیخ سعدی بالاتر میشود خاصه اینکه زماناً هم برخواجه مقدم است و البته خواجه حافظ از او اقتباس واستفاده بسیار کرده و این فقره‌ازاشعارش پیداست.. اما در کلام خواجه حافظ هم مزایایی هست که منحصر به‌خود

اوست: وسعت ذهنش، بلندی نظرش، شرح صدرش، علو همتش، بزرگی روحش، مضامین و معانی بلندش، حکمت و عرفان دلپسندش، تسلی بخشیش، امیدوارسازیش، لطافت و عذوبت بیانش، حسن مناسبتی که در الفاظ و معانی رعایت می کند، زبردستی که در صنعت بی تکلف به خرج می دهد... بالاخره اگر آقایان نصیحت مرا قابل استماع می دانند این است که لازم نیست در غزلسرایی در مقام محاکمه میان سعدی و حافظ بر آیند زیرا اگر انصاف باشد حکم نمی‌توان کرد باید هردو را مغتنم شمرد و خواند و از عمر تمتع برگرفت.»[۵۳]

نیز از کسانی که در نقد و نقادی شیوه‌یی خاص داشت و ذکری از آنها در اینجا ضرورت دارد کسروی تبریزی است که در سنه ۱۳۲۴ شمسی در محکمه‌یی بردست متعصبان مذهبی به‌قتل رسید. سیداحمد کسروی مورخ و محقق و لغوی و هواخواه اصلاحات اجتماعی و مذهبی بود. در آغاز حال در معارف اسلامی تا حدی تعصب داشت اما از اوایل دوران پهلوی به‌تجدد گرائید. در مجلهٔ پیمان که به‌سال ۱۳۱۲ شمسی به‌نشر آن پرداخت یکچند با نفوذ تمدن اروپایی و با توسعهٔ صنعت و ماشین به‌مخالفت برخاست و مفاسد و فجایع تمدن مغربزمین را به‌اعتقاد خویش انتقاد کرد. بعد از آن به‌مبارزه با خرافات پرداخت و اندك اندك این کار به‌مبارزه با شعر و ادب و حتی با عقیده و مذهب منتهی شد و کسروی درین مطالب چندان به‌مبالغه گرایید که سرانجام جان برسر این کار نهاد. این مطالب و مقاصد را کسروی در روزنامهٔ پرچم و دیگر آثار خود با زبانی عجیب که از لغات عربی خالی و از الفاظ مجعول و نامأنوس فارسی پربود بیان می کرد و این زبان نامفهوم عجیب و ملال‌انگیز خویش را نیز «زبان پاك» نام نهاد. در مبارزه با خرافات و بدآموزیهای شیخان و صوفیان و شاعران چندان مبالغه کرد که جشن کتاب‌سوزان گرفت و کتابهایی را که به‌گمان او مایهٔ فساد و ضلال نسل جوان مملکت بود به‌آتش افکند. این کار شگفت و فجیع او داستان ساوونارولا راهب فلورانس را تجدید کرد که نسخه‌های کهنسال یونانی را در عهد رنسانس به‌آتش سوزاند. نقد کسروی، تند و نیشدار است و اساس آن برمبانی اخلاقی و اجتماعی متکی است شاعری در نظر او با قافیه‌بندی تفاوت ندارد و ازین رو بی‌آنکه به‌عوالم ذوق و هنر توجهی کند آن را یکسره کاری عبث و مهمل می‌شمرد. از شاعران قدیم جز فردوسی که مقام او را در اکثر موارد

می‌ستاید هیچکس درنظراو ارجی ومقامی‌ندارد. خیام وسعدی وحافظ‌ودیگران را یکسره‌نفی می کند و به‌بداندیشی وبدآموزی متهم می‌دارد. حافظ را با لحنی‌تند و زننده‌انتقاد می کند واورا «حافظ‌روسیاه»می‌خواند ومی گوید که او«تنها به آن بسنده نکرده که عمر هدرسازد وزندگانی با بیهوده‌گویی به‌سربرد یك رشته بدآموزیهای زهرناك را نیز در سخنان خود گنجانیده» است. این بدآموزیهای زهرناك چیست؟ کسروی با استشهاد به‌پاره‌یی اشعارخواجه این بدآموزیها را برمی‌شمرد ومی‌گوید که حافظ «ستایش‌های گزافه‌آمیز بیرون اندازه از باده نموده» و«ازجهان نکوهش‌های بسیار نموده» و «جبریگری‌را پیاپی پیش مـی کشد. توگویی حافظ مأموریت داشته که به‌مردم درس جبریگری بدهد» ونیز «زباندرازیهایی به‌خدا می کند».[۵۴] اما تنها حافظ نیست که باینگونه جرم‌ها مورد خشم و نفرت کسروی واقع شده‌است. شاعران دیگر نیز که نزد او همه اندیشهٔ «صوفیگری وجبریگری» داشته‌اندهمچنان در نظر او بدآموز وسیاه‌رو شده‌اند. صوفیگری در نظر کسروی با گزافه‌گویی و بیکارگی‌تفاوت ندارد. می گوید«صوفیگری مردم را سست وتنبل وبیغیرت گردانیده جهان را از آبادی باز می‌دارد» و

«بیکاری و خانقاه‌نشینی که صوفیان برگزیده‌اند گناه بزرگی ازایشان است»

و باز تأکید می کند که «یك گناه دیگر از صوفیان دشمنی است که با «خرد» نشان داده‌اند.. آنان چون کارهاشان بیخردانه بوده دشمنی باآن نشان‌داده‌اند و زبان باز کرده به‌نکوهشها پرداخته‌اند».[۵۵]

دربن نقادیها چنانکه پیداست کسروی قاضی نیست مدعی است وچون همهٔ امور عالم را با مقیاس دریافت ناقص ودانش محدودخویش می‌سنجد طبیعی است که هرچه را با میزان ذوق و فهم خود او موافق نباشد نادرست بیابـد. تنها ادبیات ایران نیست که در نظر او سراپا بدآموزی و کژاندیشی است ادب اروپایی هم در نزد او ارج و بهایی ندارد. می گوید:

«اروپائیان سودهایی برای رمان میشمارند بلکه مدعی‌اند کـه می‌توان ازیـن راه مردم را برپاکدلی و رستگاری برانگیخته اخلاق آنان را تصفیه نمود. با همهٔ اینها من رمان را کار بیهوده می‌دانم و نوشتن و خواندن آن را جز تباه ساختن عمرنمی‌شمارم. من افسوس دارم که بیهوده‌کاریهای غرب به‌این‌آسانی

در شرق رواج می‌یابد ودراندك زمانی به‌همه‌جا می‌رسد. اروپا هرچه‌می‌گوید بگوید و هرچه می کند بکند برای نیك و بد هرچیز باید سود و زیان آن را در ترازوی خرد سنجید و از رمان ما جززیان نتیجهٔ دیگر سراغ نداریم.»[۵۶]

اما کسروی ازرمانهای فرنگی‌نیزدرواقع جزبعضی داستانهای الکساندردوما و آناتول فرانس را ظاهراً ندیده است. می گوید:

«یکی از رمان‌نویسان معروف آناتول‌فرانس است این مرد چه اندرزهایی به‌جهانیان دارد؟ آیا جز سرسام و یاوه‌بافی از سراسر کتابهای او چیزی به‌دست می آید؟ نادانك‌چنان قافیه را باخته که هرفصلی از کتابش رنگ‌دیگری دارد... الکساندردوما چه پندهایی به‌مردم داده؟ آیا جزاین است که او و رفیقش آناتول هزارها بلکه ملیونها زن و مرد را از پاکدامنی محروم ساخته‌اند.»[۵۷]

باری، نقد کسروی از جهت مبادی و اصول شبیه نقد اجتماعی و اخلاقی حکماء یونان قدیم وپیوریتن‌های انگلستان است اما ازجهت‌شیوهٔ بیان تندوسخت وگزنده است ونقدکسانی مانند زوئیلوس یونانی را به‌خاطر می‌آورد ودرهمه‌حال نقدی سرد وخشن وتندست و حکایت از تقید زیاد نویسنده به مبادی اخلاق و از دوری او از عوالم ذوق وهنر دارد.

محمد تقی بهار معروف به‌ملك‌الشعرا (۱۳۷۰-۱۳۰۴ق)، گذشته از شاعری در نقادی نیز قریحهٔ عالی داشت. نه‌فقط در مسألهٔ راجع به‌نوجویی و سنت‌گرایی نوعی‌تجدد معتدل‌را توصیه می کرد بلکه مخصوصاً شعروادب را همچون وسیله‌یی برای تهذیب واصلاح احوال عامه تلقی می کرد و این نکته نیز در تحولی که در دوران جدید پیش آمد او را به‌همین تجدد معتدل سوق می‌داد. در آنچه به‌مباحث راجع به‌نقد ادبی مربوطست ملاحظات او درباب اوصاف شعرخوب، تأثیر محیط در ادبیات، تحول سبك‌ها در شعر و نثر، بررسی مکتب‌های ادبی، و مخصوصاً درباب شناخت شاهنامه و منابع آن اهمیت خاص دارد و اینهمه، معرف قریحهٔ نقادی اوست. ملك‌الشعرا گذشته از چند مقدمه که بربعضی متون قدیم نوشت تحقیقاتی هم در شناخت سبك‌ها و اسلوبهای نظم و نثر فارسی کرد که از آنجمله سه مجلد در تاریخ تطور نثر فارسی به‌نام سبك‌شناسی طبع و نشر شده است و در

تضاعیف آن ملاحظات انتقادی جالب هست. در باب تطور شعر نیز یادداشتهایی داشته است که جزپاره‌یی اجزاء از آن انتشار نیافته است. از نمونه‌های نقادی او مقدمه‌یی است که بردیوان پروین اعتصامی نوشته است و حکایت از قوت فکر و دقت نظر او دارد. نیز سلسله مقالاتی به‌نام «شعر در ایران» از او باقی است که متضمن اطلاعات و تحقیقات در شعر قدیم ایران است و وسعت اطلاعات نویسنده را درین زمینه نشان می‌دهد. مقالات دیگر بهار، غیر از آنچه مربوط به مسایل اجتماعی و سیاسی است، به‌پاره‌یی مسایل کلی ادبی ارتباط دارد و مجموعهٔ آنها که در مجلات و روزنامه‌های مختلف انتشار یافته است بعدها تحت عنوان «بهار و ادب فارسی» در دومجلد منتشر شده است.[۵۸]

در بین تربیت‌یافتگان مکتب قدما بدیع‌الزمان فروزانفر (۱۳۴۹ شمسی) محققی کم مانند بود که بدون آشنایی بافرهنگ و ادب اروپایی توانست از شیوهٔ نقدقدما چیزی موافق احتیاجات عصرخویش به‌وجود بیاورد. بدیع‌الزمان که خود شاعر و محققی استاد بود در نقادی شیوه‌یی دقیق و متین به‌کار برد و با جمع بین ذوق و علم نقدی لطیف و قوی پدید آورد. اولین مقالات انتقادی او که در سالهای ۱۳۰۹ و ۱۳۱۰ شمسی در مجلات طهران منتشر شد و مشتمل برمناقشاتی درباب بعضی تحقیقات محمد قزوینی وعباس اقبال بود قدرت قریحهٔ او را درنقادی نشان می‌داد. چندی بعد در کتابی به‌نام «سخن و سخنوران» اشعار قدما را با توجه به موازین علم بلاغت به‌محك نقدزد و درین باب ملاحظات دقیق و تازه عرضه کرد. تبحر در کتب ادب و احاطه براشعار و دواوین عرب به‌او این فرصت را داد که در سرقات قدما بحث و تأمل کند و تأثیر و نفوذ مضامین اشعار عرب را در سخن شاعران فارسی‌زبان بسنجد و تحقیق کند. اما دقت او در نقد اشعار قدما به‌همین مقدار محدود نماند بلکه با تعمق در تاریخ و تذکره‌ها سعی کرد احوال اجتماعی و مقتضیات محیط و روزگار شاعران را نیز درك وتوصیف نماید و اینگونه سخن‌سنجی که در بین قدما تقریباً بی‌سابقه بود، شیوهٔ نقادی او را تا حدی به‌شیوهٔ نقد محققان فرنگی نزدیك نمود و نمونهٔ اینگونه نقادیها را درتقریرات و دروس «تاریخ ادبیات» او به‌خوبی می‌توان دید. درسالهای اخیرعمراکثراوقات فروزانفرمستغرق تحقیق در اشعار واحوال مولانا جلال‌الدین بلخی گردید و غیر از رسالهٔ محققانهٔ

او درباب مولوی، طبع دیوان کبیر، نشر معارف بهاءولد، ومعارف محقق تریدی، تألیفی تازه‌یی را نیز درباب شرح مثنوی شریف آغاز کرد که مجال اتمامش را نیافت. کتابی هم در شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار نیشابوری دارد که نیز دنباله‌اش نا تمام ماند. مجموعهٔ مقالات بدیع‌الزمان فروزانفر، که شامل دومجلدست[۵۹] معرف وسعت نظراو درمسایل ادبی وتحقیقی است. درنقد وتصحیح متون آثار قدما نیزفروزانفر مانندمحمد قزوینی‌دقت وامانتی نزدیك به‌سرحدوسواس به‌کاربرد امااذوق لطیف او درحل بسیاری از مشکلات نسخ راهنمای او درتصحیح گشت.

بعد از انقراض قاجاریه که دورهٔ جدیدی در تاریخ و فرهنگ ایران آغاز گشت در دنبال توسعهٔ مدارس، و ارتباط بیشتر با اروپا و همچنین به‌سبب نفوذ و اعتلاء طبقات میانه‌حال و بورژوا در امور مربوط به‌حکومت و اداره، عوامل تازه‌یی در ادب و فرهنگ ایران روی نمود و تدریجاً هوای تجدید و احیاء مفاخر باستان در خاطرها راه یافت. گذشتهٔ ایران، تحت تأثیر توسعهٔ غرور ملی، نمونهٔ حد اعلای عظمت و قدرت تلقی گشت. اکتشافات مستمر باستانشناسان در زمینهٔ تاریخ وتمدن باستانی همواره با قدری مبالغه مورد تقدیر و تعظیم شد. زبان پهلوی و ادب مزدیسنان توجه پاره‌یی از فضلا را به خود جلب کرد. نه‌فقط ابراهیم‌پور-داود بعضی اجزاء اوستارا به‌کمك ترجمه‌های اروپایی به‌فارسی نقل کرد بلکه درین دوره به‌ادبیات وزبان پهلوی نیزتوجه زیادی‌مبذول گشت و کسانی مانند ملك‌الشعرا بهار، رشید یاسمی، احمد کسروی، و صادق هدایت به‌ترجمهٔ بعضی متون پهلوی اهتمام نمودند. در دنبال این جریان اندیشهٔ لغت‌سازی پدید آمد و فکر پیراستن زبان فارسی از لغات عربی قوت گرفت. مقاله‌ها و رساله‌ها درین باب انتشار یافت و سرانجام انجمنی به‌نام فرهنگستان پدید آمد تا درین کار اهتمام و نظارت کند. اندك اندك مجامع و انجمنهای دیگر نیز تأسیس یافت. جشنهای هزاره و هفتصده به‌یادگار فردوسی و سعدی منعقد گشت. درینگونه جشنها البته بحثهای انتقادی درباب شاعران و نویسندگان مکرر پیش می‌آمد و هرچند بنای کار بر ستایشهای مبالغه‌آمیز بود، در شناخت واقعی آثارآنها نیز نتایج قابل ملاحظه حاصل می‌شد.

نیز از جملهٔ بحثهایی که درین ایام در محافل ادبی مطرح می‌شد بحث درباب ارزش و مقام شاعران بود. از جمله درمجلهٔ ارمغان یک‌چند بحثی بود درین‌باب که اشعرشعرای دوقرن اخیر کیست؟ و کسانی که درین‌بحث شرکت کردندبعضی قاآنی را برتر شمردند بعضی ادیب‌الممالک‌را، برخی فروغی‌بسطامی وسروش اصفهانی‌را ترجیح دادند و عده‌یی‌هم از نشاط وصبا و یغما نام بردند. اما این داوریها البته پایهٔ استواری نداشت و برذوق و سلیقهٔ نویسندگان آنها متکی بود. یکچند نیز درمجلهٔ «مهر» این بحث پیش آمدکه بزرگترین شاعران ایران کیست و کسانی مانندسعید نفیسی و رشید یاسمی و لطفعلی صورتگر و علی دشتی و دیگران درین بحث‌وارد شدند و هریک رای خویش را درین‌باره بیان کردند. نیز از جمله فـوایدیکه از مباحث انتقادی درین دوره حاصل گشت مشاجراتی بودکه در مسایل ادبی در بین فضلاء پدید آمدکه از آن میان مشاجرات بین بدیع‌الزمان خراسانی (فروزانفر) و عباس اقبال را درباب اغلاط و اشتباهات محمد قزوینی درحواشی چهار مقاله، و مشاجرات بین محیط طباطبائی و ملک‌الشعرا بهار را درباب شهاب ترشیزی می-توان یادکرد. نیز ازمقالات مفیدانتقادی که درین دوره درمجلات نشریافت انتقادات سیدمحمد فرزان را بر کلیله ودمنه طبع میرزا عبدالعظیم‌خان قریب و مقالات وحید دستگردی را در تصحیح لباب‌الالباب و انتقادات حسین مسرور را برمتن‌وحواشی دیوان ناصرخسرو می‌توان نام برد.

شیوهٔ تحقیق محمد قزوینی درنقد متون، برای تعدادی از محققان جوانتر همچون مکتبی تلقی شدکه هرچند همهٔ آنها غالباً دقت و حوصلهٔ قزوینی را در جستجو و مقابلهٔ نسخ یگانه راه دست‌یافتن به‌یک نسخهٔ مصحح و منقح معتبر میشمردندلیکن درعمل، خودشان آن اندازه دقت ووسواس را درتمام مراحل تصحیح به‌کار نمی-بستند. چنانکه دیوان معزی و تاریخ طبرستان‌که عباس اقبال تصحیح کرد، دیوان مسعود سعدکه رشیدیاسمی درنقد ومقابلهٔ آن اهتمام‌کرد، و دیوانها و متون‌متعددی که سعید نفیسی تصحیح نمود هیچ‌یک چیزی از آن مایه سعی و دقت که در نـزد محمد قزوینی معمول بود ارائه نمی‌کرد. فقط احمد بهمنیار در تصحیح تـاریخ بیهق، علی‌اکبر فیاض در تصحیح تاریخ بیهقی، و مجتبی مینوی‌درتصحیح کلیله و-

دمنه وترجمهٔ سیرت جلال‌الدین دقت وحوصلهٔ محققانه نشان داده‌اند. سایرمحققان نیز، قطع نظر از مسامحه‌یی که احیاناً درشیوهٔ تصحیح متون به‌کار برده‌اند غالباً در آنچه مربوط به‌تاریخ ادبی و تحقیق دراحوال شاعران و نویسندگان است توفیق قابل ملاحظه‌یی داشته‌اند. درست است که درین زمینه نیز تحقیقات اکثر آنها که مبتنی برنقل مندرجات مآخذ، و طبقه‌بندی اطلاعات پراکنده درباب نام و لقب و تاریخ تولد و وفات و تعداد نسخه‌های موجود آثار نویسندگان مورد نظرست با آنچه امروز نقد ادبی نام دارد خیلی فاصله دارد لیکن غالب‌این بررسی‌ها موادی است برای کسی که بخواهددرباب‌آن نویسندگان به‌بحث انتقادی به‌مفهوم امروزی دست بزند. در نقد تعدادی از این نویسندگان، شیوهٔ نقد قدما با برخی مبانی و موازین نقد فرنگی جمع و تلفیق شده است: این شیوهٔ نقادی مبتنی برلزوم حفظ سنن قدما و ضرورت اخذ بعضی از مبادی ادب و نقد فرنگی بود. کسانی مانند رشید یاسمی، دکتر قاسم غنی، عباس اقبال، سعید نفیسی، ودکتر رضازاده شفق که به‌این شیوه‌ها تمایل داشتند غالباً درعین آشنایی با ادب و فرهنگ فرنگی از ادب قدیم ایران نیز بهرهٔ وافی داشتند. رشیدیاسمی (م ۱۳۳۰ شمسی) شاعر و ادیب و مورخ بود و با شعر و ادب اروپایی آشنایی تمام داشت. خود وی غیر از شاعری به‌نقد ادبی نیز توجه خاصی نشان می‌داد. از آثار او رساله‌یی است در شرح حال ابن یمین و رساله‌یی دیگر درشرح احوال سلمان ساوجی. گذشته از اینها، مقالات و تحقیقات ادبی جالب نیز درمجلات معروف به‌قلم او انتشار یافت‌که حاکی از آشنایی او با ادب قدیم ایران وادب‌اروپا هردو بود. در رسالهٔ شرح احوال سلمان ساوجی رشید درجستجوی نقدی عینی بود. چنانکه وقتی براشعارآن‌شاعرخرده‌یی چند می‌گیرد فوری می‌نویسد: «این معایب به‌قدری در اشعار سلمان‌کم و نادرست که حق این بود از ذکر آنها صرف‌نظر میشد ولی برای ما که می‌خواهیم شاعر را چنانکه هست نه‌آنطور که می‌خواهیم باشد نمایش دهیم اغماض ازین لغزشها سزاوار نبود». این علاقه و اشتیاق به‌نقد عینی ازکتاب دیگر رشید به‌نام آیین نگارش تاریخ نیز هویداست و نکات و ملاحظاتی درآن‌کتاب هست که از جهت نقد تاریخی جالب و مهم است. ادبیات معاصر وی نیز از فواید انتقادی مشحونست اما آن نقد عینی که رشید در اوایل حال درجستجوی آن بوده است درین کتاب

مشهود نیست. دکتر قاسم غنی (م ۱۳۳۱ ش) هم با آنکه طبیب بود به‌شعر و ادب و عرفان رغبت وافر داشت و تاحدی تحت تأثیر ارشاد و تربیت محمد قزوینی بود. وی به‌حافظ و خیام توجه خاص داشت و نیز به‌آناتول‌فرانس نویسندهٔ فرانسوی علاقه می‌ورزید. در تاریخ عصر حافظ کتابی تألیف کرد و با محمدقزوینی در تصحیح دیوان حافظ مساعدت نمود. به‌سبب علاقه به‌حافظ و به‌جهت تبیین افکار و عقاید عرفانی او به‌تألیف کتابی در تاریخ تصوف نیز اهتمام نمود. نکات و ملاحظات انتقادی در این کتابهای او بسیارست و علی‌الخصوص درآخرین اثری که از او باقی ماند و بحثی در تصوف نام یافت فواید انتقادی جالبی درباب شعر و شاعران هست. دکترغنی درطبع وتصحیح رباعیات حکیم‌عمرخیام نیز بامحمدعلی فروغی و در تصحیح تاریخ بیهقی با دکترعلی‌اکبر فیاض همکاری کرد. نیزپاره‌یی از آثار آناتول‌فرانس را به‌فارسی ترجمه کرد و در نقد احوال و آثار او هم مقالهٔ جالبی‌نوشت. همچنین خطابهٔ معروف بوفون‌نویسندهٔ فرانسوی را نیزکه درتعریف سبك و اسلوب نویسندگی است به‌فارسی در آورد. عباس اقبال (م ۱۳۳۴شمسی) مورخ و محقق بود ومخصوصاً به‌تاریخ سلاجقه ومغول، وهمچنین به‌تاریخ‌قاجاریه علاقهٔ خاصی داشت. در شیوهٔ فارسی سلیقه‌یی شبیه به‌طرز فکر محمد قزوینی و سیدحسن تقی‌زاده داشت و از افراط و تفریط احتراز می کرد. از شاعران گذشته مخصوصاً به‌سعدی علاقهٔ خاص داشت و سهولت بیان و لطافت ذوق او را تحسین می کرد. نشرحدایق‌السحر رشیدوطواط، طبقات‌الشعراء ابن‌معتز، وتتمة‌الیتیمهٔ ثعالبی عنایت او را به‌مسایل مربوط به‌نقدادبی نشان می‌دهد. سعیدنفیسی (م ۱۳۴۵شمسی) غیر از تصحیح و مقابلهٔ تعداد زیادی از متون تاریخ و ادب قدیم مقالات و رسالات بسیاری نیز در شرح احوال و آثار شعرای گذشته نوشت که ذکر نام آنها خود فرصتی جداگانه می‌خواهد. ملاحظات انتقادی اونه فقط دربارهٔ شعرای ایران‌بلکه نیزشامل بحث درباب بعضی نویسندگان اروپایی بود، وکثرت وتنوع آنهاوسعت حوزهٔ کنجکاوی نویسنده را در مسایل ادبی نشان می‌دهد. دکتر رضا زادهٔ شفق (۱۳۵۰ شمسی) که ذوق فلسفی و عرفانی نیز داشت مخصوصاً به‌بررسی در تاریخ ادبیات‌علاقه نشان‌داد وتاریخ‌ادبیات ایران‌وی، درعین‌حال ازقریحهٔ نقادی نویسنده حکایت دارد.

به‌طور کلی چندتن از ادیبان این دوره کوشیدند تا نقد ادبی را حتی‌المقدور به‌شیوه و اسلوب نقد اروپایی نزدیك کنند و اسلوب این نقادان گه‌گاه از شیوهٔ کار نقادان اروپایی مایه می‌گرفت. از آنجمله محمد ضیاء هشترودی در منتخبات آثار معاصرین ملاحظات انتقادی جالب و سودمندی درباب بعضی شاعران و نویسندگان معاصر اظهار کرد. این ملاحظات کوتاه که هم از جهت اصول و مبانی و هم از لحاظ طرز بیان به‌شیوهٔ نقادان فرانسوی بود بربعضی شاعران عصرگران آمد اما بی‌هیچ‌شك در ارزیابی آثار کسانی مثل پروین اعتصامی، ونیمایوشیج ملاحظات وی درخور توجه بود. لطفعلی صورتگر(م۱۳۴۸ش) هم که شاعری‌مشهور بود غیر از مقالاتی که در مباحث کلی مربوط به‌نقد ادبی در مجله «مهر» نشر کرد کتابی نیز درباب عقاید و آراء نقادان یونانی و اروپایی نوشت به‌نام سخن سنجی که در واقع اولین کتاب مستقل فارسی دربن‌باب به‌شمار می‌آید.

مقارن شهریور ماه سال هزاروسیصد وبیست شمسی که جریان جنگ دوم بین‌المللی وحضور متفقین درایران، جوّ روحی تازه‌یی به‌وجود آورد پاره‌یی حوادث را سبب گشت که با جزر ومد آنها ادبیات ایران شیوه‌های تازه‌یی را آزمود و اینهمه، ادب سی‌سالهٔ اخیر ایران را تحرك وتنوعی بیسابقه‌بخشید.صادق هدایت (م۱۳۳۰ ش) و نیمایوشیج(م۱۳۳۸ش) درسراسردوران اخیرهمچون رهبران‌واقعی‌نهضت نوجویی ادبی ایران تلقی شده‌اند. هدایت که نویسندهٔ داستانهای کوتاه بود و سالها قبل در مجموعهٔ وغ وغ ساهاب به‌کمك مسعود فرزاد اسالیب قدما را مسخره کرده بود، درین دوره طی مقالاتی چون ترانه‌های خیام و پیام کافکا نمونه‌های تازه‌یی از نقد ارائه داد. نیمایوشیج که راه‌گشای واقعی نهضت «شعرنو» درایران به‌شمارست در «ارزش احساسات» و «حرفهای همسایه» مبانی نظری این مکتب تازه را بنیاد نهاد. در بین سایر نویسندگان و شاعران این دوره دکتر پرویز ناتل خانلری با نشر مجلهٔ سخن تأثیر جالبی در اذهان یك دونسل از نویسندگان جوانتر باقی گذاشت و دکتر محمد معین (م ۱۳۵۰ شمسی) مخصوصاً در آنچه به‌تحقیقات ادبی ولغوی ارتباط دارد سرمشق آموزنده‌یی به‌نسل‌های جوانتر داد. دکتر غلامعلی رعدی آذرخشی ضمن خطابهٔ ورود به‌فرهنگستان پاسخی قاطع به‌نکوهشگران ادبیات

سنتی ایران داد و مجتبی مینوی در آنچه به‌مشاجرات ادبی مربوط است بامقالات و انتقادات خود لزوم رعایت منطق و عدالت را خاطرنشان نمود. بعضی شاعران مثل فریدون توللی، نادر نادرپور، اخوان ثالث و احمد شاملو در مقالات جداگانه یا در مقدمه‌هایی که برآثار خویش نوشتند ملاحظاتی دربارهٔ شعر امروز و حدود نوگرایی اظهار کردند. در زمینهٔ نقد وتحقیق ادبی تمایلات گونه‌گون همچنان‌مجال جلوه یافت از جمله مجتبی مینوی در مقالات خویش ـ که چند مجموعه از آنها تحت عنوان «پانزده گفتار»، «فرهنگ و زبان» و«نقدحال» نشر شده است ـ غالباً نوعی طرز تلقی سنت‌گرای ادیبانه ارائه کرد، علی دشتی در آنچه راجع به خیام، سعدی، مولوی، حافظ وخاقانی نوشت نوعی‌نقد تأثرنگاری را عرضه نمود.[٦٠] آثار تعدادی از محققان، نقادان، و مقاله‌نویسان دیگر در طی سالهای اخیر مخصوصاً شور و نشاط تازه‌یی را در نقد ادبی ارائه می‌کند و شك نیست که ارزیابی درست این شور و نشاط تازه نیاز به‌فاصلهٔ زمانی بیشتر ومجالی افزونتر دارد.[٦١]

۱۷
در گذرگاه فکر و فلسفه

انواع گونه‌گون نقد ادبی که درضمن بررسی ادبیات انتقادی عصر ما از آنها سخن در میان می‌آید نه‌فقط نشانهٔ وجود ویژگی‌های مشترك در آثار دسته‌هایی ازمنتقدان به‌شمارتواند آمد بلکه مخصوصاً طرز تلقی نقادان مختلف را از مفهوم ادبیات و از نقش ووظیفهٔ (Function) آن نشان می‌دهد. به‌علاوه‌اختلاف‌این انواع نقادی‌غالباً ناشی است از گرایشهای مختلف فلسفی در نزد منتقدان و از اینکه زمینهٔ فکر آنها برفلسفه‌های جزمی مبتنی باشد یا برفلسفه‌های نسبی وانتقادی. درواقع این‌گرایش‌های فلسفی در نحوهٔ توجیه و تفسیری که منتقدان از آثار ادبی عرضه می کنندتأثیر دارد و در فهم اقوال و احکام منتقدان همواره باید به‌این نکته تـوجه تام‌داشت.[۱] می‌توان گفت هیچ منتقدی تا وقتی پدیدهٔ ادبی مورد نظررا درچهارچوبهٔ«واقعیات» نگذارد نمی‌تواند آن را به‌درستی ارزیابی کند و این «واقعیات» نیز برای‌هر کس چیزی جـز مجموع آنچه جهان‌بینی یا بینش فلسفی او خـوانده مـی‌شود نیست. بدینگونه فلسفهٔ هرمنتقد ـ خواه فلسفه‌یی تبیین یافته باشد یا فلسفه‌یی اعلام نشده ـ در آنچه حاصل نقد اوست تأثیر انکارناپذیر دارد والبته با توجه به‌همین طرزتفکر و جهان‌بینی خاص است که یك منتقدممکن است اثرادبی رافقط ازنظرگاه سنت‌ها و اصول ادبی بنگرد یا آنکه برای نفوذ در دنیای «صاحب اثر» راه مباحث مربوط به‌جامعه شناسی، روانشناسی، یا تاریخ را در پیش‌گیرد. درحقیقت از همین‌جاست که انواع گونه‌گون نقادی ـ روانشناختی، اخلاقی، جامعه‌شناختی، و جز آنها ـ در نقد ادبی پیدا می‌شود. حتی آنچه نقد زیباشناختی نام دارد و آنگونه که والتر‌پاتر در مقدمهٔ کتاب رنسانس خویش خاطرنشان می کند در آنگـونه نقادی اولین قدم منتقد آنست که تأثر و احساس خود را در برخورد با آنچه موضوع نقداوست

بازشناسد و به‌صراحت و بدون استعانت از امور دیگر بیان کند خودناشی ازنوعی جهان‌بینی فلسفی است و در واقع مبتنی است براستقلال حس زیباشناختی و عدم تعلق آن به‌امور دیگر. نقد تأثرنگاری‌هم آنگونه‌که آناتول‌فرانس آنرا مبنای کار خویش می‌شناخت وآنرافقط عبارت از بیان احساسات و تأثرات منتقد در برخوردباشاهکارهای ادبی می‌دانست‌درحقیقت‌مبتنی بودبرجهان‌بینی خود او-شك ونسبیت‌گرایی. برای آناتول‌فرانس حتی دین وترقیات علمی نیز جزخواب وخیال تلقی نمی‌شد وبا آنکه باشور وحرارت ازافکار اجتماعی سخن می‌گفت عقل اودر واقع به‌هیچ نقطهٔ اتکایی که شك و نسبیت‌گرایی آن را متزلزل نسازد دست نمی‌یافت. چنین جهان‌بینی درنزد هرکس دیگر جز آناتول‌فرانس نیز اگر می‌خواست زمینهٔ فکر نقادی واقع شود جز شیوهٔ نقد تأثرنگاری (Impressionnisme) چه چیزی می‌توانست به‌وجود آورد؟ چنانکه آنچه نیز نقد «عینی» (objective) خوانده می‌شود و فی‌المثل در نزد کسانی چون تن و برونتیر مطلوب اصلی منتقد محسوب است خود ناشی از اعتقاد منتقد به‌امکان نیل به‌یقین علمی و تحققی،ازطریق تجربه واستقراء است و اذهانی که در امکان حصول قطع و یقین جزمی تردید ندارند طبیعی است که در بررسی و شناخت‌آثار ادبی نیز دنبال «نقدعینی» باشند. همچنین‌آنچه نزدکسانی چون ریچاردز و الیوت و امپسون مبنای تصور «نقدنو» یا «نقدمبنی برتفسیر»[۲] قراردارد واساس آن عبارت ازمطالعهٔ دقیق (Close Reading) متن ادبی و سعی در استنباط مفهوم واقعی آن از روی اقتضای دلالات مربوط به معنی (Semantics) هست و البته قبول آن در معنی آنست‌که منتقد شناخت واقعی یك پدیدهٔ ادبی را به‌کلی از شناخت منبع یا محیط اجتماعی یا عقاید و افکار نویسنده جدا و ممتاز تلقی می‌کند، درواقع مبتنی براین طرز تفکرفلسفی است‌که آثار ادبی به‌طور جداگانه و قطع‌نظر از عوامل مربوط به‌پیدایش آنها هویت و موجودیت مستقل دارند، و درحقیقت اثرادبی امری واحد ومستقل‌وآلی(Organic) است نه‌امری که از دوجزء مستقل و متمایز لفظ و معنی درست شده باشد و البته شك نیست که این طرز تلقی از اثر ادبی، می‌بایست برمفهوم استقلال احساس هنری -نظیر آنچه درکلام والترپاترگذشت- مبتنی باشدواین نیز نوعی جهان‌بینی است‌که درتاریخ ادب وفلسفه سابقه‌یی طولانی دارد -هم درغرب و هم در شرق.

بدینگونه، نه‌فقط تمام مکتب‌های عمدهٔ ادبی بلکه تمام شیوه‌های مهم مستقل نقادی نیز بیش‌وکم از منبع جهان‌بینی فلسفی و فلسفه‌های جاری سیراب شده‌اند و منتقدان غالباً دانسته یا ندانسته جهان‌بینی‌هایی‌را که خود بدان وابسته بوده‌اند درشیوهٔ نقادی یا در حاصل نقد خویش منعکس کرده‌اند.[۳] در واقع، وقتی تاریخ واقعی نقد ادبی با نام ارسطو آغاز می‌شود نباید تعجب کرد که جهان‌بینی ارسطو مبنای واقعی مکتب کلاسیك اروپائی ودرعین‌حال اساس نقدعهد رنسانس تلقی شود. جهان‌بینی ارسطو در واقع فلسفه‌یی جزمی، تعقل‌گرای، و واقع‌بین است که در آن هرواقعیت که قابل ادراك است تابع نظام و قانونی لایتغیر است که رشتهٔ علت و معلول آنرا بنحوی با آن قانون و نظام لایتغیر پیوند می‌دهد و جایی برای تصادف واتفاق‌باقی نمی‌گذارد. پس شعر و ادب‌هم که‌یك واقعیت موجودست مثل هرامر مشابه دیگر، ناچار تابع نظام و قاعدهٔ علت و معلولی است و برای شناخت واقعی آن ــ که نقد ادبی در واقع همانست ــ می‌بایست ذهن منتقد انواع شعر و ادب را بررسی کند، اوصاف مشترك آن انواع را بشناسد، و ویژگی‌های آنها را تشخیص نماید. نه فقط فن شعر ارسطو خود به‌این معنی یك نمونهٔ نقد عملی در ادب کلاسیك یونانی بود بلکه برای ادب کلاسیك اروپایی هم که احیاء ادب یونان و رم و یا بازگشت‌به‌آن بود، در واقع شناخت و ارزیابی آن ادبیات نمی‌توانست محك و میزانی بهتر از فن شعر بیابد و نیافت. در واقع محقق هرقدر بیشتر در این رسالهٔ ارسطو به‌نظر تدقیق می‌نگرد بیشتر متوجه می‌شود که هدف وی از تألیف این رساله جواب به اعتراضات افلاطون است و به قول بعضی مورخان باید از افلاطون سپاس داشت که با اعتراضات خویش برشعر، چنین دفاع درخشانی را از شعر، به‌ارسطو الهام کرد.

درحقیقت اختلاف ارسطو بااستاد خویش به‌هیچوجه درباب جوهر وماهیت شعروهنر نیست‌چرا که هردواین‌جوهروماهیت را عبارت از تقلید می‌دانند وازهمین روست که مکتب کلاسیك اروپایی به‌همان اندازه‌که ارسطویی است افلاطونی نیز هست. درهرحال اختلاف دانای یونان باحکیم الهی که هردوشعر وهنر را عبارت‌از تقلید و محاکاة می‌دانند نه‌فقط درباب هدف و غایت این تقلیدست بلکه نیز درباب ارزش این تقلید نیز بین شاگرد و استاد اختلاف است و در هردو مورد نزاع ناشی

ازیك مسألهٔ فلسفی است- وجود کلیات، مُثُل افلاطونی. برای افلاطون که وجود حقیقی را مخصوص «کلیات» می‌داند و وجود «جزئیات» را جز نمایشی نمی‌بیند تقلید این جزئیات نوعی کارلغو و باطل به‌نظر می‌آید و طبعاً آن را فقط درصورتی قابل قبول می‌تواند یافت که با اخلاق و سیاست موافق باشد و به‌تهذیب و اصلاح احوال انسان کمك کند. اما ارسطو که کلیات و آنچه را استاد وی افلاطون به‌نام «مثل» می‌خواند فقط عبارت از امور انتزاعی و در واقع فقط نوعی وجود پنداری می‌یابد و وجود واقعی را فقط به‌جزئیات و اعیان کاینات نسبت می‌دهد البته تقلید جزئیات عالم به‌هیچوجه کاری لغو نیست و آن‌را درصورتیکه بتواند توهم «حقیقت- نمایی» را درانسان ایجاد کند وسیله‌یی برای تزکیهٔ عواطف و شهوات انسان نیز می‌یابد - بدون آنکه بالضروره آن را ملتزم به‌متابعت ازهدف‌های مربوط به‌اخلاق و سیاست کند. این اندیشهٔ «حقیقت نمایی» است که مسألهٔ وحدت عمل را در تئاتر ارسطویی مطرح می کند و حتی مفهوم «تعرف» و «تحول» را از لوازم «حادثه»یی که مضمون شعرست قرار می‌دهد. باری، نزاع اصلی ارسطو و افلاطون درباب کلیات است که درآن مسأله، طرز تلقی افلاطون وی را به‌آرمان‌گرایی (Idealism) می کشاند وطرز تفکر ارسطو وی‌را به‌واقع گرایی (Realism) سوق می‌دهد. البته واقع گرایی ارسطو نه‌فقط سبب شده است که وی درشعر و انواع آن به‌چشم اموری که موضوع تحقیق تجربی و استقرایی است بنگرد بلکه درعین‌حال موجب گشته است که ضرورت فکرحقیقت نمایی او را وا دارد تا درشعر به‌جنبهٔ «کلیت» و «وحدت» بیشتر اهمیت دهد و این هردو درواقع نعوت و اوصاف شعر درمکتب کلاسیك اروپایی است. اما حکیم آرمانگرای یونان، افلاطون، چون همانند کسانی که امروز مدینهٔ فاضله‌یی مادی برای‌خود درست کرده‌اند قصدش‌بنای‌یك جامعه تازه بوده است لازم‌دیده‌است که مثل این واقعگرایان امروزینه، شعر و ادب ابداعی‌رایا به کلی کنار بگذاردویا آن رادرخدمت هدفهای مربوط‌به‌اخلاق وسیاست در آورد. اگر درسراسر قرون وسطی‌ادبیات کلیسا پسندانهٔ اروپا ازین حیث رنگ افلاطونی دارد ادبیات بعد از رنسانس هم که بیشتر ارسطویی است گه‌گاه مانعی نمی‌بیند که مثل آنچه امثال میلتون و دیدرو می‌خواسته‌اند ازجهت التزام به‌تمایلات مربوط به‌آیین پیوریتن یا از لحاظ گرایش به‌عقاید مربوط به‌مبادی روشنگری

رایحهٔ افلاطونی داشته باشد. بدینگونه، مکتب ادبی کلاسیك اروپایی درعین آنکه غالباً از تعلیم ارسطو ناشی است گه‌گاه‌چیزی نیزازتأثیر افلاطونی‌را ارائه می کند. حتی دردوران واقع گرایی عصر ما نیز نه‌فقط لوتالستوی در آثار ابداعی وانتقادی خویش تاحدی پیام افلاطون را تکرار می کند بلکه توماس‌مان‌هم، آنجا که مکرر دربعضی داستانهایش هنر را همچون وسیله‌یی برای‌اغفال یا تضعیف مبانی‌اخلاقی، به‌میان می‌آورد این تأثیر افلاطونی را نشان می‌دهد.

بعد از افلاطون و ارسطو شاید هیچ فیلسوف دیگر به‌قدر ایمانویل کانت (۱۷۲۴-۱۸۰۵) در جریان افکار تأثیر قاطع باقی نگذاشت. بیکن، دکارت، لاك، و هیوم هرچند درپیدایش اصول فکر روشنگری تأثیر قابل ملاحظه داشتند ازتعلیم آنها درمبانی مکتب ادبی کلاسیك تزلزلی پیدا نشد. اما کانت که «عقل مطلق» را موضوع نقادی ساخت از بحث و تحقیق در حس و در مقولات ذهنی به‌این نتیجه رسید که عقل را نمی‌توان تا آن اندازه که اصحاب تعقل‌گرایی- ازارسطو گرفته تا دکارت‌ولایب‌نیتس-می‌پندارند یگانه وسیلهٔ نیل به‌معرفت واقعی شمردوآنچه را از تعقل حاصل می‌آید عین حقیقت پنداشت چرا که عقل از کائنات تنها «عوارض» را می‌تواند ادراك کند که به‌حس وتجربه درمی‌آیند «ذوات» را که این عوارض فقط ظهورات آنها به‌شمارند عقل نمی‌تواند ادراك کند و تازه ادراك عوارض هم در حد اقتضای حس و عقل ماست و آنها که می‌پندارند ذوات را نیز از راه عقل می‌توان ادراك کرد حال کودکان ساده‌لوح را دارند که افق را پایان سطح زمین توهم می کنند و وقتی هر قدر به‌آن نزدیك‌تر شوند خود را از پایان سطح زمین دورتر بیابند ملتفت می‌شوند که وصول به‌پایان سطح زمین برایشان ممکن نیست و بدینگونه «عقل مطلق» ورای عوارض و ظواهر به‌هیچ معرفت قطعی نمی‌رسد. نه‌نفس و تجردآن را می‌توان از راه عقل اثبات کرد، نه‌در شناخت جهان جز به تناقض می‌توان منتهی شد و نه‌می‌توان وجود خدا را به‌وسیلهٔ «عقل» نشان داد. حتی از نقادی عقل مطلق، چنین نتیجه می‌شود که نفس و جهان و حتی ذات باری صورتهایی هستند که عقل خودش آنها را می‌سازد و در ورای این صورتها آنچه ذوات آنها تواند بود ادراکش از حیطهٔ قدرت عقل انسانی خارج است

و اگر سوای انسان موجود دیگری قابل تصور باشد که ذوات را ادراک تواند کرد امر دیگریست اما انسان بالفعل از طریق عقل چیزی جز عوارض را نمی‌تواند ادراک کند. باری کانت در ارزیابی «عقل مطلق» عجز و محدودیت آن را نشان داد و با نقادیهای وی عقل در واقع بلندپروازیهایی را که درجستجوی دنیای ماوراء حس داشت بیهوده یافت ودانست که در ورای پردهٔ حس وآنسوی «عوارض» قلمروی که هست ـ والبته عقل وجود آن را نه به‌نحو اطمینان‌پذیری می‌تواند اثبات کند و نه‌انکار ـ به‌هرحال از دسترس نفوذ وی بیرونست و عوالم مربوط به‌اخلاق ودیانت هم اگرچه از طریق «عقل عملی» مبنایی دارند از لحاظ «عقل نظری» در قلمرو «ناشناخت» جای دارند و بدینگونه عقل نظری که اصحاب فلسفهٔ جزمی و رهبران مکتب ادبی کلاسیک از آن دم می‌زنند درعروج به‌افقهای مافوق حس طایرشکسته‌پری بیش نیست و نمی‌توان به‌آن زیاده پای‌بند بود. تأثیر تعلیم کانت در فلسفه چندان بود که به‌نوعی انقلاب فکری می‌مانست و از آن پس دیگر هیچ فیلسوف تازه‌یی نیامد جز آنکه خود را ناچار یافت در مقابل فلسفهٔ انتقادی کانت وضع موافق یامخالف نشان دهد. چنانکه ازفیخته (۱۸۱۴-۱۷۶۲) و هگل (۱۸۳۱-۱۷۷۰) و شلینگ (۱۸۵۴-۱۷۷۵) و شوپنهاور (۱۸۶۰-۱۷۸۸) آلمانی تا ویکتور کوزن (۱۸۶۷-۱۷۹۲) و شارل رنوویه (۱۹۰۳-۱۸۱۵) و آرتورهانکن (۱۹۰۵-۱۸۵۶) فرانسوی هریك به‌وجهی ازتعلیم کانت تأثرپذیرفته‌اندو ویلیام جیمس (۱۹۱۰-۱۸۴۲) مبدع فلسفهٔ اصالت عمل نیز، از طریق شارل رنوویه به‌این فلسفه مدیون شده است. به‌علاوه، اقدام کانت در بی‌اعتبار کردن عقل نظری نمی‌توانست درمتزلزل کردن مبانی مکتب کلاسیك بی‌تأثیر بماند چراکه این مکتب اساس خود را برتفوق عقل نهاده بود. البته‌تخریب قدرت عقل نظری، طبعاً جاده را برای مکتب ادبی رمانتیك که شور واحساس را بر مسند خالی ماندهٔ عقل می‌نشاند صاف می‌کرد. خاصه که کانت لااقل ازطریق «عقل عملی» وتنها به‌اتکاء امری که خود بنابه‌یك تعبیرمعروف شوپنهاور به‌تکیه‌گاه ضعیفی شباهت داشت که می‌خواست از سقوط دیواری عظیم جلوگیری کند ـ کوشید تا بت‌های مطبوع ومورد علاقهٔ رمانتیك‌ها ـ یعنی احساس قلبی، ادراك زیبایی، ایمان، و عوالم اخلاقی ـ را تضمین و تأیید کند. در رساله‌یی به‌نام ملاحظات درباب احساس زیبا و والا که تأثیر شافتسبوری فیلسوف انگلیسی و

همچنین نفوذ ژان‌ژاك روسو نویسندهٔ فرانسوی در آن مشهودست و از بدیعترین آثار کانت به‌شمار می‌رود، سعی کرد معنی تازه‌یی به‌احساس زیبایی بدهد. درین رساله مسألهٔ زیباشناخت و اخلاق با هم پیوند می‌یابد و تجزیه و تحلیلی که نویسنده از احساس زیبایی عرضه می کند همچون مقدمه‌یی است برای طرح مسایل اخلاقی وانسانی. کانت دراین ملاحظات مربوط به‌احساس زیبا و والا نشان می‌دهد که تقوی‌وفضیلت به‌هیچوجه تبعیت صرف از پاره‌یی اصول ومقررات نیست بلکه مبنای آن‌عبارتست از وجدان وشعور به‌احساس زیبایی که ما را به‌نوعی عشق نسبت به‌تمام عالم‌هدایت می کند و با تلقین احساس ارزش و شایستگی نسبت به‌طبیعت انسان، طبعاً نوعی حالت تکریم و احترام نسبت به‌افراد انسان در ما به وجود می آورد. این عشق و احترام، چنانکه کانت خاطرنشان می کند، هیچ ارتباطی با همدردی و ترحم ندارد و درواقع آنچه تقوی و فضیلت اخلاقی محسوبست همدردی وترحم نسبت‌به‌خلق نیست عشق واحترام نسبت به‌آنهاست. البته احساس زیبایی برحسب اقوام‌وادوار، در نزد انسانها تفاوت دارد. طبیعت زن با طبیعت مرد، طبیعت انگلیسی با طبیعت فرانسوی، وطبیعت مردمان‌یونان‌باستان‌باطبیعت‌مردم‌قرون وسطی درین موردهریك اقتضای خویش را دارد. رسالهٔ کانت هرچند درواقع جنبهٔ فلسفی دارد ازآن‌جهت که مفهوم زیبایی را تابع احوال نفسانی انسان می کند شروع نوعی قطع ارتباط عصر وی را باادب دنیای کلاسیك نشان می‌دهد چراکه بنای ادب کلاسیك‌اروپایی غالباً مبتنی براین تصور بود که مفهوم زیبایی امریست عام که بین همهٔ مردم‌مشترك است و آنچه نویسندگان کلاسیك از آن تعبیر به«طبیعت» و «عقل» می کردند در حقیقت برهمین‌اعتقادآنهابه«عمومی»بودن و«مشترك» بودن مفهوم زیبایی مبتنی‌بود در صورتیکه ویژگی مکتب رمانتیك عبارت بود از اعتقاد به‌نسبیت که همه‌جا در آلمان و فرانسه نویسندگان رمانتیك آن را همچون یگانه ملاك ثابت و مطلق می‌پذیرفتند.[۴] بدینگونه تعلیم کانت متضمن اعلام نوعی قطع ارتباط تفکر عصر بود با مبادی مکتب ادبی کلاسیك ــ و تقریباً اعلام شروع دورهٔ رمانتیك. خود او نسبت به‌ژان‌ژاك روسو که پدر واقعی رمانتیسم بود شوق و علاقهٔ احترام‌آمیزی نشان داد. می گویند وقتی کتاب امیل اثر ژان‌ژاك روسو را به‌دست گرفت گردش عادی روزانهٔ خود را ترك کرد تا مطالعهٔ آن‌کتاب را تمام کند. این برخوردباکسی که مثل‌خود

او می‌خواست با تکیه بر عوالم مربوط به‌احساس، عقل نظری را طرد کند برای او ارزش آن را داشت که نظم و ترتیب افسانه‌یی برنامهٔ زندگی‌عادی روزانه‌اش رافدای آن کند. روسو در نظر وی همچون نیوتونی بود که اینذفعه قانون حاکم بردنیای باطن را کشف کرده باشد.[۵] اما خـود او نیز در کتاب نقد عقل عملی، از طـریق تحلیلی و نه‌مثل ژان‌ژاک‌روسو ازطریق ترکیبی، همین جاده‌یی‌را که از اعماق‌باطن انسان تا قلمرو نفوذناپذیر ایمان می‌رفت به‌شیوهٔ خود طرح کرده بود و ازهمین‌رو ارتباط اوبا دنیایی که ژان‌ژاک‌روسو معمار آن محسوب می‌شد امری مسلم بود و نباید تعجب کرد که درسرزمین افسانه‌یی و معجزه‌آسای رمانتیک جایی هم برای بر پا کردن بنایی به‌افتخار او وجود داشته باشد.[۶] مخصوصاً که ملاحظات اودرباب احساس زیبایی و آنـچه زیباشناخت نام دارد تأثیر قـابل ملاحظه‌یی در پیدایش نظریه‌های نقادی عصر طوفان وطغیان وعصر رمانتیك آلمان داشت. درواقع باآنکه وی مثل کلاسیك‌هادر آنچه مربوط به‌احساس‌امر زیبا و والا (=Das Gefühl des Schönen und Erhabenen) می‌شدتسلیم شدن‌به‌جاذبهٔ ارشاد قدمارا توصیه می کرد و در کتاب نقدقوهٔ‌حکم نیز تقریبـاً مثل کلاسیك‌ها زیبایی را عبارت از هماهنگی در ترکیب ودررعایت تناسب‌اجزاء می‌شمرد لیکن درشور وشوقی که نسبت به‌انقلاب کبیر فرانسه و نسبت به‌آزادی و طبیعت نشان می‌داد، خودش یك نوع رمانتیك بود. به‌علاوه اثبات عجز و محدودیت عقل مطلق، توجه به‌برتری قوهٔ ایمان وقلب و احساس که نقطهٔ واقعی شروع درس مکتب رمانتیك بود به‌حقیقت ازتعلیم فلسفی او آغاز شد و دربین کسانی که این تعلیم را در مسایل مربوط به‌نقد و زیباشناخت در جهت سیرمکتب رمانتیك تفسیر و توجیه کردند فریدریش شیلر (۱۸۰۵-۱۷۵۹) شاعر معروف آلمان را باید یادکرد که درنقد زیباشناخت هـم مثل‌تاریخنگاری تا حدی پیرو بلاواسطهٔ کانت محسوب می‌شد.[۷]

فـریدریش شیلر درطـی سالهایی کـه اشتغال به‌تدریس تـاریخ و تـألیف تاریخ جنگهای سی‌ساله داشت به‌تحقیق در جنبهٔ زیبا شناخت تراژدی نیزعلاقه یافت و در تابستان ۱۷۹۰ درین باره‌خطابه‌یی هم در «ینا» ایراد کرد. سال بعد، کتاب کانت را دربارهٔ نقدقوه‌حکم که تازه انتشار یافته بود بادقت مطالعه کرد و آنرا اثری فوق‌العاده

جالب یافت. تأثیر این مطالعات در تعدادی از مقالات و همچنین در نامه‌هایی که به‌دوستش کورنر نوشت پیداست. به‌پیروی از کانت که زیبایی را از غایت سود-جویانه عاری و منزه می‌دید شیلر اساس هنر را عبارت از همان انگیزه‌یی می‌یافت که انسان را به‌بازی می‌خواند و آن را امری می‌دانست که هدف آن چیزی جز خود زیبایی نمی‌توانست بود. معهذا این نه‌بدان معنی بود که هنر اشتغالی لغو و بیهوده باشد بلکه این دعوی مبنی بر آن بود که هنر زیبایی حیات را تجلی می‌دهد که هدف آن‌خود چیزی جز زیبایی نیست. بررسی‌های شیلر درباب زیبایی و هنر غالباً توضیح و تنقیح ملاحظات کانت در این مباحث بود. از جمله در طی چند مکتوب که وی درباب پرورش ذوق و احساس نشر کرد کوشید تا تفسیر تازه‌یی از تعلیم فلسفی کانت دربارهٔ منشأ حس زیبایی و نحوهٔ پرورش آن ارائه کند. به‌موجب این تفسیر هدف غایی که انسان می‌بایست طالب آن باشد عبارتست از نیل به «تمامیت» وجود: امری که با زیبایی توافق و تطابق کامل دارد و در واقع چون چیزی جز هماهنگی کامل بین تمام قوای حیاتی نیست تحقق آن نیز چیزی نمی‌خواهد الا نیل به‌آزادی ــ آزادی کامل. بدینگونه است که نزد شیلر مسألهٔ پرورش حس زیبایی با مسألهٔ آزادی انسانی ملازمه دارد. شیلر حتی خاطرنشان می‌کند که فقط مردمی می‌توانند به‌این مرحلهٔ تجلی تمامیت وجود خویش دست یابند که توانسته باشند حالت جبر و ضرورت را در وجود خویش به‌حال اختیار و اراده تبدیل کنند و آن مایه آزادی را که مقتضیات و احوال زمانه از آنها ربوده است دوباره به‌دست آورند. البته شیلر بازگشت به‌طبیعت را که ژان‌ژاک‌روسو منادی آن بود توصیه نمی‌کرد و آن را به‌هیچ‌وجه راه چارهٔ واقعی نمی‌شمرد چرا که به‌اعتقاد وی آن قول، با اندیشهٔ ترقی مغایرت داشت. شیلر می‌گوید غایت و هدف کمال انسانیت را نباید درگذشته‌های تاریخ جستجو کرد چون آن حال فقط در آینده تحقق یافتنی است- و درپیش روی انسان است نه درپشت سر. اسباب و وسایل آسایش را هم که تمدن به‌انسان هدیه کرده است نباید نفی کرد باید آن همه را اخذ کرد و برای ادامهٔ پیشرفت انسانیت آنها را تکمیل هم باید کرد. چیزی که می‌تواند «تمامیت» را که تمدن از انسان گرفته است به‌او باز گرداند عبارتست از زیبایی ــ امر زیبا. باید قبل از هرچیز غرایز را تعالی بخشید و انسان را به‌عوالم مربوط به‌احساس زیبایی سوق

داد. چرا که فقط درچنین حالی است که انسان می‌تواند از سلطهٔ عقل مطلق وهم از استیلای عواطف و احساساتی که مغایر آزادی و اختیارست رهایی یابد. وقتی این حس زیبایی بین کنش‌های جسمانی و روحانی انسان تعادل برقرار کند حیات وی به‌سرشاری و «تمامیت» خواهد رسید و انسان، که آزادی و اختیار را با کلیت و تمامیت خویش باز یافته است، به‌جای آنکه درپردهٔ ظواهر و عوارض محجوب بماند به‌قلمرو ذوات و حقایق راه خواهد یافت. اما امری که در زندگی انسان چیزی ازین «تعادل» را ارائه می کند عبارتست از «بازی». درحقیقت فقط در بازی است که انسان خودش هست و درسرشاری وجود خویش می‌تواند به‌تمامیت و کلیت خود وقوف و شعور داشته باشد و چون درین حال نه‌صرفاً مستغرق حس است نه‌بالمرّه مستغرق روح «تمامیت» و «کلیت» خودرا داردوهمین‌است آنچه حال احساس‌وادراک زیبایی‌می‌توان‌خواند. به‌عقیدهٔ شیلرهمین‌حال است که انسان را از تعلقات جسمانی خالص رها می کند و چون درعین حال ازاستغراق صرف در تعقل هم خالی است انسان را به‌آزادی کامل که حیات واقعی اوست می‌رساند و ازین روست که اگر زیبایی را آفریدگاردوم هم بخوانند رواست. در رساله‌یی هم که شیلر راجع به شعر ساده وشعر احساساتی می‌نویسد آخرین ملاحظات خود را درباب مسایل زیباشناخت اظهار می کند و درحقیقت همین رساله بود که تفاوت بین شعر کلاسیك و شعری را که رمانتیك خوانده شد تبیین کرد و در نقد ادبی مبانی تازه به‌وجود آورد. تأثیر مبانی واصول کانت درین رساله نیز کاملاً پیداست و از آن گذشته به‌فلسفهٔ تاریخ وبه‌بعضی اقوال هردر نیزدرآن نظری هست.[۸] شیلر همهٔ این مبانی را درمورد شعر به‌کار می‌بندد وبرای هریك ازمراحل سیر انسانیت مرحله‌یی هم از سیرشعر ارائه می کند. سادگی و صفای‌بدوی در شعر کلاسیك جلوه می‌یابد و شعر احساساتی معرف تمدن و فرهنگ تازه‌یی است که صفا و خلوص طبیعت را از انسان گرفته است. درحقیقت در تمایز بین شعر احساساتی و ساده شیلر به‌آنچه هردر درباب شعر طبیعی وشعر صنعتی می‌گوید نظردارد وگویی بین تعلیم کانت و اقوال هردر خواسته است نوعی تلفیق انجام دهد. شیلر خاطرنشان می کند که شعر ساده و شعر احساساتی هیچ یك کمال مطلوب انسانیت نیست کمال مطلوب انسانیت درجمع و تلفیق بین آنهاست. از مطالعهٔ این رساله که معرف نفوذکانت

و هردرست، محقق به‌این نکته برمی‌خورد که شیلر از آرمان‌گرایی اخلاقی به‌نوعی آرمان‌گرایی زیباشناختی رسیده است.

بعد از کانت بدون شك مهمترین تعلیم فلسفی که در آلمان و در تمام اروپا به وجود آمد عبارت بود از فلسفهٔ هگل که به‌سبب جامعیت و به‌خاطر غلبهٔ همه‌جانبه‌یی که برجوانب مختلف تفکر فلسفی اعصار بعد یافته است محققان آن را یك حماسهٔ فلسفی خوانده‌اند ــ حماسهٔ شگرف روح.[۹] نفوذ و غلبهٔ این تعلیم تا حدی است که در عین حال هم تعلیم امثال اشتراوس، فویرباخ، و کارل مارکس به «منطق» آن مدیون است هم نظریهٔ هرتسن دربارهٔ آنارشی، و هم آراء گوبینو در مسألهٔ نژادپرستی از «محتوای تعلیم» وی بهره‌یافته است. درواقع تعلیم هگل، چنانکه انگلس به‌درستی خاطرنشان می‌کند نوعی تناقض و دوگانگی شگفت‌انگیز را بین یك منطق متحرك و نسبی‌گرای با یك فلسفهٔ راکد و محافظه‌کار ارائه می‌دهد و جناح راست و چپ اتباع هگل به‌حقیقت به‌این جنبهٔ دوگانهٔ تعلیم او وابسته‌اند.

البته در آنچه به‌شناخت زیبایی و هنرمربوط است این تعلیم درعین‌حال بین اقوال کانت، شیلر، و بعضی دیگر از فلاسفهٔ رمانتیك آلمان تلفیق می‌کند و از مجموع آنها چیزتازه‌یی می‌سازد که آن را بعضی مورخان فلسفه نقطهٔ اوج مباحثات نظری قوم آلمان درباب هنر تلقی کرده‌اند. بدون شك تأثیری که آراء وی در منتقدانی چون هیپولیت تن، بلینسکی، والترپاتر، وبندتو کروچه برجای نهاده‌است اهمیت تعلیم اورا درآنچه به‌فلسفهٔ هنر مربوط است نشان می‌دهد و هرچند این‌تعلیم آنگونه که یادداشتهای هگل از مجموعهٔ سخنرانیهایی در باب زیباشناخت وی ارائه می‌کند در شکل حاضر خالی از نقص و تحریف و سقطات نیست پاره‌یی از عقاید او در باب مسایل مربوط به‌نقد و هنر در طی بعضی مقالات انتقادی و همچنین در ضمن سایر مباحث وی درین باب آمده است و آنچه توضیح و تبیین آنهمه را در طی یك بیان کوتاه وموجز دشوار می‌کند مخصوصاً تعقید بیان یا اشکال واغلاقی است که در طرز تعبیر خود هگل هست ودرست به‌خاطرهمین پیچیدگی ودشواری سبك‌بیان هگل است که شوپنهاور وی را به‌شدت تخطئه می‌کند و به‌فریبکاری و داعیه‌داری متهم می‌دارد.

معهذا اساس اندیشهٔ او در آنچه به‌هنر و زیبایی مربوط است شباهت به‌تعلیم کانت و شیلر دارد چرا که وی نیز مانند آنها نقش هنررا عبارت می‌داند از اینکه امر محسوس را معقول می کند و امر معقول را محسوس؛ و ازین‌رو در عالم هنر آنچه عام‌وکلی است به‌صورت خاص و جزیی در می آید و بدینگونه «تصور» (Idee) و «قالب» (Form) با هم متحدمی‌شوند. البته آنچه نزد هگل «تصور» خوانده می‌شود برخلاف آنچه افلاطون آن‌را به‌اصطلاح‌ما «مثل» می‌خواند امری که مافوق عالم اشیاء و اعیان باشد نیست ودرعین‌حال یکنوع مفهوم انتزاعی مجرد هم‌نیست بلکه امریست که جنبهٔ تاریخی دارد و باجریان تاریخ هم وحدت و اتحاد پیدامی‌کند. از همین روست که نظریهٔ هگل در باب هنر از تاریخ هنر تفکیک‌پذیر نیست‌و وی نیز مثل شلگل جوهرهنررا با تاریخ هنر امری واحدمی‌شمارد. این طرز تلقی‌از هنر با فلسفه‌یی که بنایش برصیرورت است وچون سیرعقل را در تعقل معقولات همان‌سیر وجود در تکون کاینات می‌یابد آنچه را متحقق است معقول و آنچه را معقول است متحقق می‌داند، البته توافق تمام‌دارد اما توجه به‌جنبهٔ «صیرورت» هنر که بررسی دگرگونیهای آن را در سیر تاریخ الزام می کند وی را وا می‌دارد تا انواع هنر را برحسب مراحل تاریخی تکوین آنها طبقه‌بندی نماید. امری که این طبقه‌بندی را مصنوعی جلوه‌می‌دهد «اصرار» یا «عادت» هگل وفلسفهٔ اوست‌به‌نوعی تثلیث‌که درواقع تمام طبقه‌بندیهای فلسفهٔ اورا به‌شکل‌مراحل سه‌گانه «وضع»(تز)، وضع متقابل (آنتی‌تز)، وضع جامع (سنتز) در می آورد.[10]

اما در مورد هنر،مراحل سه‌گانه‌یی که هگل درسیرو صیرورت آن‌خاطرنشان می کند عبارتست ازمرحلهٔ رمزی (Symbolic)، مرحلهٔ کلاسیك، و مرحلهٔرمانتیك. آنچه‌وی ازآن به«رمزی» تعبیرمی کند درواقع آنگونه هنرست که مفهوم«استعاری» دارد و در نزد هگل این نوع هنربه‌حقیقت هنرنیست مقدمه ودرآمد هنرمحسوبست و همان چیزیست که در شرق، هند، ومصر نمونه‌های آن ارائه می‌شود و درآن،بین قالب و محتوی و بین کمال مطلوب انتزاعی و واقعیت متکثر که عالم کثرات‌است اتصال واقعی وجود ندارد بلکه معنی در آن به‌طور مبهم وکنایه‌آمیز جلوه می کند و غلبه با قالب و ماده است. هنر کلاسیك هم که مخصوصاً هنر یونانیان باستانی باشد آنگونه هنرست که در آن، قالب و محتوی با هم اتحاد یافته است و درهم

آمیخته است. اما هنر رمانتیك آنگونه هنرست که در آن ظاهر و باطن جلوه‌یی دیگر دارد و سبب آنکه جنبهٔ ذهنی در آن برمعنی و محتوی غالب است صورت و قالب ظاهری در آن امریست اتفاقی یا الزامی.

البته قبل از هگل هم این دوگانگی بین هنر کلاسیك و هنر رمانتیك به‌وسیلهٔ شلگل بیان شده بود چنانکه شیلر نیز در رسالهٔ راجع به‌شعر ساده وشعر احساساتی متعرض این ثنویت شده بود اما اینکه هگل یك امر دیگر را هم که عبارت از هنر «رمزی» باشد در ردیف آندو نوع هنر قرار داد گذشته از توجه و علاقه‌یی که «فیلسوف رسمی» پروس به «تثلیث» وعدد سه دارد، ظاهراً ناشی از این امرست که می‌خواهد هنرشرقی را هم که به‌عقیدهٔ وی فقط مقدمهٔ هنر وسرآغاز آنست درشمار انواع جهانی هنر وارد کرده باشد و بدینگونه برای «انواع» هنر هم ارتباطی با مراحل سه‌گانه قایل شده باشد. در حقیقت نیز به‌اعتقاد هگل درهریك ازین مراحل سه‌گانه یکی ازانواع هنر تجلی و کمال می‌یابد چنانکه درهنر رمزی که‌هنرشرقی است معماری‌غلبه دارد، در هنر کلاسیك پیکرتراشی تفوق پیدا می کند و درهنر رمانتیك به‌ترتیب‌نقاشی، موسیقی، وشعر به‌کمال می‌رسند. البته هنررا با تمام‌مراحل وانواع آن‌هگل همچون یك مرحله از مراحل سیر «روح‌مطلق» تلقی می کند که بعد از طی مرحلهٔ هنر به‌مرحلهٔ دیانت می‌رسد و سپس در مرحلهٔ دانش و فلسفه به‌کمال نایل می‌گردد و بدینگونه، شعر در سلسلهٔ مراتب مربوط به‌هنردوران جدید عالیترین مرحلهٔ هنرست و لیکن درعین‌حال آخرین نقطهٔ کمال هنر رمانتیك هم هست، وبعد از آن روح به‌مرحلهٔ دیانت قدم می‌گذارد و شعر وهنر تدریجاً اهمیت خود را از دست می‌دهد و به‌این ترتیب در حقیقت آنچه زیبا شناخت هگل خوانده می‌شود چنانکه محققان گفته‌اند نوعی مفهوم ضد زیباشناخت را ارائه می کند و همچون مرثیه‌یی است که برگور هنر خوانده می‌شود.[۱۱]

تأثیر هگل در افکار منتقدان و مورخان هم مثل ارباب فلسفه قابل ملاحظه بود و لااقل کسانی مانند بلینسکی، تن، دسانکتیس و کروچه چنانکه پیش ازین نیزاشارت رفت بدو مدیونند. اما یك فیلسوف معارض وی که پیوسته فلسفهٔ هگل را تحقیر می کرد و با این‌حال در مقابل نفوذ متزاید او در قلمرو فلسفهٔ عصر نتوانست حیثیت

و اعتباری کسب کند آرتور شوپنهاور بود که خود درعین‌حال بانی یأس‌انگیزترین فلسفهٔ ایدئالیستی به‌شمارست.

آرتور شوپنهاور (۱۸۶۰-۱۷۸۸) درواقع انسان را مقهور سرپنجهٔ نفس-یا به‌اصطلاح خود او ارادهٔ حیات- می‌دید. سراسر حیات را هم نوعی بن‌بست اضطراری می‌یافت. جنبهٔ یأس‌انگیز فلسفهٔ او نیز از همین‌جا ناشی می‌شد که این بن‌بست، در نظروی، به‌انسان امید بهبود و رهایی نمی‌داد، فقط امید نوعی سکون و آرامش می‌بخشیدو این چیزی بود که در تعلیم بودا نیز بدان اشارت رفته بود و شوپنهاور نیز بدینگونه -مثل بودا- هدف انسان را عبارت می‌یافت از رهایی از چنبرهٔ هستی - نیروانا. خود او در آنچه به‌هنر و نقد ادبی مربوط است آراء و عقایدی دارد که از تفکر فلسفی او ناشی است و درعین‌حال ذوق او را درشناخت‌و ارزیابی آثارادبی نشان می‌دهد. دربن زمینه یك‌تحقیق جالب اوبحثی است درباب سبك و هم آنجاست که سبك را سیمای فکر انسان می‌خواند وآن را برای‌شناخت خلق وخوی شخص مطمئن‌تر ازصورت و چهرهٔ او می‌یابد و ازین‌رو تقلید از سبك دیگران را به‌منزلهٔ آن می‌داند که انسان برصورت خویش نقاب به‌بندد و پیداست که این نقاب هرقدرهم خود زیبا ودلپسند باشد سرانجام مایهٔ ملال ودلزدگی‌خواهد گشت. البته سبك واقعی هر کس چون طرز تفکروسیمای اندیشهٔ او را باز می‌نماید از روی آن به‌خوبی می‌توان آثار نویسنده را ارزیابی کرد ازین روست که‌بعضی نویسندگان چون می‌دانند آثارشان هرگاه به‌بیان ساده و معمولی در آید در نظرها چندان قدر واعتباری نخواهدیافت به‌سبك متصنع‌وآکنده‌ازحشووا‌طناب‌می‌گرایند تا ضعف وسستی فکرخویش را بپوشانند و اصحاب هگل وامثال فیخته وشلینگ، به‌همین جهت گرایش به این سبك پیچیده و مصنوع یافته‌اند که می‌خواهند این نکته را که کوه وجودشان فقط یك موش محقر خنده‌دار زائیده است، و در ورای الفاظ وعبارت معقد معنای مهمی را عرضه نمی کنند، از انظارمخفی دارند به‌همین سبب الفاظ را به‌جای معانی به‌بازار می‌آورند و خلق را فریب می‌دهند ودر واقع سبك معقدی که آنها دربیان خویش به‌کارمی‌برند درحکم سرپوش آراسته‌یی‌است که برروی ضعف و فقدان معانی می‌گذارند.

این طرزتلقی‌ازمسألهٔ سبك وطرز بیان درحقیقت معرف دید فلسفی‌شوپنهاور

و نتیجه حکمت و تعلیم بدبینانهٔ اوست. درعین‌حال بررغم این نکته که وی‌شلینگ را نیز ــمثل هگل و فیختهــ «انبان‌باد» و داعیه‌دار و فریبکار می‌خواند، در آنچه مربوط به‌نقادی وشناخت زیبایی و هنرست تا حد زیادی آراء وی با اقوال شلینگ شباهت دارد و البته این شباهت بیشتر مدیون علاقهٔ مشترك آنهاست به‌تعلیم کانت و افلاطون.[۱۲] اما اینکه وی در مورد سبك احتراز از تصنع را توصیه می کند از آن روست که صنعت‌گرایی ارباب بلاغت را خودنوعی «غایت‌جویی» تلقی می کند در صورتیکه هنر واقعی را امری می‌داند که از هرگونه غایت‌جویی دور باشد. ازین روست که به‌صراحت می گوید کلام هرقدر کمتر جنبهٔ بلاغت دارد بیشتر جنبهٔ شاعری در آن هست. از همین جهت هم هست که نسبت‌به‌تراژدی سبك فرانسوی نظر موافقی نشان نمی‌دهد و اسلوب طبیعی گوته را بربیان بلاغت نشان شیلر ترجیح می‌دهد. البته زیبایی هنری در نظروی می‌بایست همچون‌حاصل مشاهده‌یی عاری از شایبه باشد و ازین‌روست که شوپنهاور به‌آنگونه شعر غنایی که مثل کلام بایرون فقط‌بیان احساسات شخصی باشد اهمیت نمی‌دهد و بانمایشنامه‌ها و داستانهایی هم‌که فقط بر«عقده» و «حادثه» مبتنی است نظر مساعد ندارد چراکه آنها را متضمن نوعی «غایت‌جویی» می‌یابد و از هرگونه شایبه‌یی عاری نمی‌بیند. هرچند این را هم انکار نمی کند که بسیاری آثار پسندیدهٔ هنری از «عقده» و «حادثه» هم خالی نیستند اما باز خاطرنشان می کند که می‌بایست بین شاعرانی‌چون شیکسپیر وگوته که عینی‌گرای (Objective) و دور از هرگونه شایبهٔ «غایت‌جویی» هستند با شاعرانی مثل بایرون که همواره از خود سخن می گویند وحتی در زبان اشخاص داستان هم فقط حرف خود واندیشهٔ خود را می‌نهند فرق گذشت. درواقع هرچیز که غایتی عملی دارد با هنرنمی‌تواند مربوط باشد چراکه به‌اعتقاد وی هنر چیزیست که می‌بایست به‌انسان کمك کند تا به‌نفی اراده و «خواست» نایل آید و بدینوسیله از رنج و دردهستی برهد و البته اگر غایت و هدف عینی وعملی‌دیگری را در نظر داشته باشد دیگر نمی‌تواند این نقش اساسی خویش را به‌درستی ایفا نماید. تأثیر پاره‌یی ازین تعالیم درنیچه، واگنر، و حتی توماس‌مان دیده می‌شود و معرف وسعت حوزهٔ نفوذ این تعلیم بدبینانه و درعین‌حال عمیق ومؤثرست.

اگر تعلیم امثال کانت، شیلر، وهگل در پیدایش وتوسعهٔ اصول مکتب ادبی رمانتیك نقش قابل ملاحظه‌یی داشته‌اند در مورد مکتب ادبی واقع گرایی هم، تأثیر بعضی افکار فلسفی قابل ملاحظه بوده است. در واقع در تکوین مکتب واقع گرایی و یك دنبالهٔ آن به‌نام طبیعت گرایی، فکر و فلسفه از مدتها قبل از شکوفایی این مکتب‌ها، با نقد مبانی فلسفه‌های پندارگرایی وباتوسعهٔ فلسفهٔ مادی وطبیعی مقدمات کار را فراهم می‌داشت. طرفه آنست که مکتب واقع گرایی ادبی (Realism) در عمل پیش از آنکه به‌عنوان مکتب ادبی مستقلی عرضه شود، در آثار کسانی چون بالزاك و استاندال هم نشانهایی از آن عرضه شد. درصورتیکه خود این نویسندگان امروز به‌عنوان رمانتیك شمرده می‌شوند و این نکته البته غرابتی هم ندارد چراکه واقع گرایی ادبی به‌حقیقت همواره در مقابل مکتب رمانتیك نیست غالباً در مقابل مکتب پندارگرائی (Idealism) است که مکتب ادبی رمانتیك هم خود همه‌جا باآن توافق ووحدت کامل ندارد. معهذا نه‌فقط‌شیوه نویسندگی استاندال به‌خاطر تجزیه و تحلیل خالی از احساس و عاری از همدردی که نویسنده غالباً از اشخاص و از انگیزه‌های آنها عرضه می کند معرف یك طرز تلقی واقع گرایانه است بلکه‌بالزاك نیزکه امروز برخلاف گذشته منتقدان غالباً وی را همچون یك نویسندهٔ رمانتیك تلقی‌می کنند درمقدمه معروف کومدی انسانی،خودرا طراح واقعی‌مکتب‌واقع گرایی نشان می‌دهد. وی با توجه به‌تاریخ طبیعی و مطالعاتی که زیست‌شناسان در باب جانوران و ارتباط آنها با محیط داشتند خاطرنشان می کردکه افراد انسانی نیزمثل حیوانات مخلوق محیط پیرامون خویش هستند واوصاف ومختصات آنهابدانگونه که اقتضای محیط و زندگی پیرامون آنهاست توسعه و تکامل می‌یابد. ازین‌رو، وی لازم می‌دیدکه نویسنده با توجه به‌عوامل مربوط به‌محیط و جامعه خلق‌وخوی اشخاص داستان خویش را ترکیب و تحلیل کند وبدون توجه به‌این نکته دست به‌ابداع سرشتها و اشخاص غیرواقعی که نمی‌توانند محصول جامعه ومحیط خویش باشند نزند. این طرزتلقی که درمقدمهٔ کومدی انسانی بالزاك مجال بیان یافته بود در واقع اساس جهان‌بینی مکتب واقع گرایی بود و نشان می‌داد که می‌بایست وجود بعضی جریانهای فکری و فلسفی، این روح رمانتیك‌را به‌تجربهٔ واقعیت کشانیده باشد ــ وبیرون ازعرصهٔ پندارپرستی‌های بعضی‌شاعران رمانتیك عصر. این‌جریانها

در واقع توسعهٔ علوم طبیعی و رواج روزافزون فلسفه‌های تجربی و حسی ومادی بود که از قرن هجدهم در اروپا آغاز شده بود ودر فرانسه ازلامتری و هلوسیوس تااصحاب دائرةالمعارف بسیاری از متفکران این طرزتفکر را وسیله‌یی یافته‌بودند برای اجتناب ازتوهمات‌مذهبی وازدرگیری‌با تصورات‌انتزاعی حکماء پندارگرای. گوته شاعر آلمانی نیز که درپیدایش مکتب رمانتیك به‌هرحال تأثیر قابل‌ملاحظه‌یی دارد از جمله کسانی بود که با توجه و علاقه‌یی که به«تجربه، همچون واسطه‌یی بین نفس‌وشیء» نشان می‌داد، درتوسعهٔ مبادی این فکر نیز نقش مهمی داشت. با این تفاوت که وی تجربهٔ عینی صرف و عاری ازعنصر «ذهنی» را نمی‌پذیرفت و ضرورت مداخلهٔ فکر و دریافت انسانی را در بیان تجربه خاطرنشان می کرد. به‌علاوه، توسعهٔ علوم تجربی در قرن نوزدهم و سعی امثال اگوست کنت(۱۷۹۸-۱۸۵۷)، استوارت‌میل (۱۸۷۳-۱۸۰۶)، کارل مارکس (۱۸۸۳-۱۸۱۸) وهربرت‌اسپنسر(۱۹۰۳-۱۸۱۹)، که می‌خواستند ازپیشرفت علوم‌وسیله‌یی‌برای بهبوداحوال اجتماعی پیدا کنند، سبب‌شدکه شیوه‌های تجربی درآنچه به‌تاریخ وادب وشناخت احوال جامعه مربوط است نیز همچون یگانه شیوهٔ معتبر و مطمئن تلقی گردد و در حالیکه ارنست رنان (۱۸۹۶-۱۸۲۳) درکتاب آیندهٔ علم اظهار امید می کردکه علم در آینده اسبابی فراهم خواهد کردکه دیگر ادارهٔ امور عالم به‌دست قضا وقدر یا حیله ونیرنگ سپرده نشود بلکه برتحقیق عقلی‌وبروسایل مطمئن علمی مبتنی‌گردد[۱۳] وکسانی مثل ماژندی (۱۸۵۵-۱۷۸۳) و کلودبرنار (۱۸۷۸-۱۸۱۳) طریقهٔ علوم تجربی نوین را تمهید و تنظیم کردند، هیپولیت‌تن (۱۸۹۳-۱۸۲۸) مبانی دقیق نقد واقع‌گرایی را در طی بررسی‌هایی که راجع به‌تاریخ ادب و هنر می‌کرد بنا نهاد. هدف وی چنانکه خود مکرر خاطرنشان می کرد آن بود که در ادبیات نیز همان شیوهٔ علوم تجربی را به‌کار برد، و فی‌المثل در تاریخ نیز مثل علوم طبیعی به‌کشف اصولی که حاکم برحوادث واوضاع زندگی آدمی است دست بیابد. این اصول را هم وی سرانجام عبارت یافت از تأثیر محیط، نژاد و زمان که «تاریخ ادبیات انگلیس» وی معرف اهمیت نقش آنها بود. وقتی تن خاطرنشان می کرد که «انسان دردنیا تنهانیست طبیعت بروی احاطه دارد وهمنوعان وی نیز در پیرامونش هستند» درواقع نشان‌می‌داد که شناخت‌حقیقی انسان‌وطبیعت درنظروی‌شناخت‌تجربی

وتحققی است- ملاحظه و استقراء. این شیوه تفکر- که واقع‌گرایی خوانده می‌شد- از منتقد می‌خواست که با اجتناب از تمایلات ذهنی خویش، در امر نقد و شناخت آثار ادبی تأثیر عوامل را بررسی کند و فقط به آنچه عینی و واقعی است توجه ورزد.

در مورد آفرینشهای ادبی نیز آنچه مکتب واقع‌گرایی از نویسنده طلب می‌کرد همین گرایش به عینیت بود با اجتناب از ذهنیت. گوستاو فلوبر (۱۸۸۰-۱۸۲۱) که در فرانسه از پیشروان مکتب واقع‌گرایی بود در نوشت و خواندی که با ژرژسان (۱۸۷۶-۱۸۰۴) داشت و همچنین در مقدمه‌یی که بر داستان مادام بوواری تصنیف معروف خویش نوشت کوشید تا طرز تلقی علماء طبیعی را از امور عالم، همچون یگانه طریقهٔ مطمئن و درست در نویسندگی قلمداد کند. وی به همین دستاویز خاطرنشان می‌کرد که نویسنده می‌بایست در وجود قهرمانان داستان خویش حلول نکند بلکه در آنها همچون وجودهای عینی و واقعی بنگرد. شور و هیجان نویسنده، اظهار نظر او، و خلاصه شخصیت او باید به کلی در اثر و در احوال قهرمانان نامرئی باشد. برادران گونکور هم، دربارهٔ داستان‌نویسی درست همین طرز تلقی را داشتند. آنها در ۱۸۶۵ تأکید می‌کردند که می‌بایست داستانی که امروز می‌نویسند بر اسنادی که از روی طبیعت رونویس یا نقل‌شده باشد مبتنی شود درست مثل تاریخ که از روی اسناد مکتوب تحریر می‌شود. در واقع نزد آنها داستان‌نویسی هم می‌بایست مثل تاریخ‌نویسی عینیت‌گرایی را تا سرحد بیطرفی دنبال کند. شك نیست که اصرار در این بیطرفی واقع‌گرایی ادبی را گه‌گاه به طرز تفکر معتقدان به اصل «هنر برای هنر» می‌کشانید و با این حال آیا تعجب دارد که ژان‌پل سارتر فلوبر و برادران گونکور را به‌خاطر فرار از مسؤولیت که در آن باب اصرار نشان داده‌اند، مسؤول واقعی ستمگریهای عصر آنها می‌خواند؟ در هر حال اینکه نویسنده باید فقط واقعیات را دنبال کند و ذهنیات و تمایلات خود را کنار بگذارد در مکتب واقع‌گرایی همچون مبنای کارست و بنای آن نیز بر فلسفه حسی و تجربی است که به‌موجب تعلیم آن، اعیان کاینات در خارج از ادراك واحساس ما وجود واقعی دارند و وجود آنها به‌هیچ‌وجه فرع و تابع ادراك و ذهنیت ما نیست چنانکه اگر ذهن ما نیز آنها را ادراك نکند باز وجود آنها قطعی و ثابت است و این‌رو در شناخت عالم باید ملاحظه و تجربه را به‌کار برد نه‌قیاس و تخیل را. ماژندی عالم معروف وظایف‌الاعضاء که آراء و

افکار وی در عصر فلوبر تأثیر وانعکاس قابل ملاحظه‌یی در اذهان مستعدان داشت خاطرنشان می کرد که در تحقیق تجربی، محقق باید فقط چشم وگوش خود را باز کند، واقعیات خود به‌خودضمن تجربه تفسیرمی‌شوند و حاجت به‌مداخلهٔ مغزوعقل انسان ندارند. معهذا این اندازه بیطرفی نه‌فقط در ادبیات بلکه درعلوم طبیعی هم عملی نیست. کلودبرنارد شاگرد وجانشین ماژندی در مقدمه طب‌تجربی خویش‌نشان داد که مداخلهٔ ذهن محقق نیز در این تحقیق تجربی اهمیت بسیار دارد و از آن نمی‌توان صرف‌نظر کرد.

این طرز تلقی تجربی درآنچه مربوط به‌شناخت طبیعت و احوال جامعه و فرد انسانی است مکتب واقع گرایی ادبی را به‌بررسی احوال محیط و اوضاع حیات اجتماعی سوق داد و مطالعات مکتب تحققی اوگوست کنت، استوارت میل، و هربرت اسپنسر این جنبه‌های آن را توسعهٔ تمام بخشید. اما جریانی که مخصوصاً تأثیر قاطعی درشناخت دنیای حیات کرد و مکتب طبیعت‌گرایی را ازمکتب واقع گرایی به‌وجودآورد توسعهٔ فوق‌العادهٔ افقهای علوم طبیعی بود-درتحقیقات کلود-برنار از یکسو و در مطالعات چارلزداروین از سوی دیگر. کلودبرنار (۱۸۱۳-۱۸۷۸) که مقدمهٔطب تجربی اومثل رسالهٔ گفتاردکارت تأثیرقابل ملاحظه‌یی دراذهان داشت درحقیقت نشان داد که درتحقیق تجربی به‌هیچوجه نباید به‌ثبت وقایع اکتفا کرد چرا که تحقیق تجربی درواقع نوعی استدلال است ومحقق به‌وسیلهٔ آن عقاید و افکار خویش را برمحك واقعیات تجربی عرضه می کند. این گونه تفکر، البته خیلی بیش از تعلیم ماژندی می‌توانست در ادبیات به‌عنوان سرمشق و راهنما تلقی شود. در واقع مکتب طبیعت‌گرایی امیل‌زولا که بیانیه آن تحت عنوان «داستان-تجربی» انتشار یافت تأثیر مستقیم این تعلیم کلودبرنار را ارائه می کرد. حاصل این طرز تلقی‌نیز آن شد که انسان هرچه هست، با تمام عیب‌ها و ضعف‌ها که در او هست محصول محیط و وراثت خویش است و او را به‌خاطر آنچه البته تحت حکم او نیست نمی‌توان محکوم کرد.

اما یك جریان دیگر که درتحول مکتب ادبی واقع‌گرایی به‌مکتب طبیعت‌گرایی خالی از تأثیر نماند نظریهٔ چارلزداروین بود که تأثیر آن مخصوصاً درآثار یك

نویسندهٔ طبیعت‌گرای امریکایی ـ جك‌لندن ـ شاهکارهای قابل ملاحظه‌یی در تبیین مسألهٔ محیط و تنازع بقا به‌وجود آورد. نظریه چارلز داروین (۱۸۸۲-۱۸۰۹) البته تعلیمی فلسفی نیست لیکن چون با عمده‌ترین مسایل فلسفه که عبارت از اصل انسان و منشأ علوی اوست سرو کار دارد مثل یك تعلیم فلسفی در اذهان مؤثر افتاده است. کتاب «اصل انواع» وی، چون مثل بانگ بیهنگامی بود که خواب قومی‌را برمی‌آشوبد، با خشم و خشونت فوق‌العادهٔ مخالفان مواجه شد و این نیز از اسباب مزید تأثیر آن گشت. خاصه که درست در وقتی که بورژوازی، کلیسا و کتاب مقدس را به شدت مانع ترکتازیهای خویش می‌یافت، این نظریه آنچه را کتاب مقدس درباب خلقت آدم و داستان بهشت و گناه نخستین تعلیم می‌کرد به‌کلی بی‌اساس جلوه می‌داد، و طبعاً کلیسا را از جنبهٔ قدوسی که داشت می‌انداخت. به‌علاوه باز به‌این نکته انگشت می‌نهاد که انسان‌زادهٔ فرشتگان نیست خوی‌حیوانی دراو طبیعت واقعی است و برای تنازع بقا هم چاره‌یی جز توسل به‌همان‌خوی بهیمی ندارد. اصل فکر تکامل تدریجی البته به‌کلی بیسابقه نبود، نه‌فقط لامارك (۱۸۲۹-۱۷۷۴) درفرانسه آن را به‌نوعی پرورش داده بود، در خود انگلستان‌هم سابقه داشت و حتی قبل از آنکه داروین نظریه تبدل انواع خویش را عرضه کند اسپنسر آن را به‌شکل نظریهٔ تحول بیان کرده بود. به‌علاوه درشکل نظریه تحول هم با آنکه سابقهٔ فکر بسیار طولانی بود، بیان داروین کشمکش کهنه‌یی را که از خیلی پیش درینگونه مسایل بین علم و کلیسا پیش می‌آمد تجدید کرد. البته این‌نکته که منشأ انسان به‌هیچوجه یك خلقت مستقل نیست بلکه تحول و استحاله‌یی ازانواع پست حیات به‌انواع عالیتر آنست، قولی‌است که تاریخ آن به‌فلسفهٔ باستانی یونان می‌رسد. چنانکه انکسیماندر ازحکماء اقدمین مدعی بود که انسان ازنوعی ماهی به‌وجود آمده است و انباذقلس که به‌قول بعضی محققان قدیمترین پیشرو داروین محسوب‌ست، قرنهای دراز قبل ازتاریخ میلاد مسیح متوجه شده بود که جانداران برای آنکه باقی بمانند می‌بایست خودرا بامحیط منطبق‌سازند. معهذا این‌قول را، بامجموعه‌یی ازدلایل وتوضیحات، چارلزداروین بـا اسناد علمی و از روی اصول استقراء و تجربه بیان می‌کرد، و تحول انواع را با اصولی چون تنازع بقـا، انتخاب طبیعی، و بقای اصلح توجیه می‌کرد که بررغم مخالفت کلیسا چون بااندیشهٔ ترقی توافق داشت دراذهان روشن-

فکران عصر تأثیر قابل ملاحظه باقی گذاشت والبته تبیین و تفصیل نظریهٔ او درینجا مورد نظر نمی‌تواند بود اما تأثیر آن درادبیات ناچار درخور یادآوریست. جامعهٔ انگلیسی عهد ویکتوریا این نظریه را با وعده‌ها و دلخوشی‌هایی که کلیسا درمورد مبدء و مآل انسان تعلیم می کرد البته موافق نمی‌دید و در قبول آن آرامش روح خود را دستخوش امید و نومیدی می‌یافت. اما درعین حال آن را هم با اندیشهٔ ترقی که توسعهٔ روزافزون صنعت و تجارت قانون حیات را درآن می‌جست موافق می‌دید هم برای تحکیم وضع امپراطوری ویکتوریا که دوست داشت غلبه بردولتهای ضعیف شرقی‌را یك حق طبیعی خویش بیابد آن را مساعد تلقی می کرد. به‌علاوه، توسعهٔ قلمرو فلسفهٔ تحققی که می کوشید تا قلمرو ماوراءالطبیعه را هم مقهور قوانین مربوط به‌قلمرو طبیعت بیابد نیز اذهان روشن‌را به‌این نظریه جلب می کرد. درآنچه به‌ادبیات ونقد ادبی ارتباط دارد فرآوردهٔ عمدهٔ این‌نظریه مطالعات برونتیر بود درباب تحول انواع ادبی. به‌علاوه درپیدایش مکتب طبیعت‌گرایی امیل‌زولا هم نظریهٔ داروین تأثیرش ازتأثیر آراء اگوست کنت و هیپولیت تن کمتر نبود. اما در آنچه مربوط به‌جوهر تعلیم داروین می‌شد این نظریه نه فقط دیدگاههای تازه‌یی در مسایل مربوط به‌عدالت، نژاد، تنازع و جنگ عرضه کرد، بلکه رنگ تازه‌یی از نومیدی و وقاحت نیز به ادبیات عصر بخشید. پاره‌یی مبادی آن نیز درآثار کسانی چون ساموئل‌باتلر، تامس‌هاردی، ولز، برناردشا وجك‌لندن انعکاس‌یافت. معهذا قبول تمام نتایج این نظریه البته برای نقادان ادبی ممکن نبود. از جمله محققان می‌پرسیدند که چگونه می‌توان به‌دستاویزفکر تکامل، رابرت‌براونینگ را فی‌المثل، به‌خاطر آنکه چند قرنی بعد از شیکسپیر به‌وجود آمده است از او برتر شمرد؟

مکتب واقع گرایی درآنچه به‌شناخت احوال جامعهٔ انسانی ارتباط دارد نیز از فلسفه‌های اواخرقرن نوزدهم متأثربود وشکست نیست که این‌فلسفه‌ها، درنویسندگان مختلف برحسب تمایلات ذهنی و ذوقی آنها انعکاس متفاوت داشت. اما مهمترین عاملی که در مکتب واقع گرایی طرز تلقی تازه‌یی از هنر و ادب را وارد کرد عبارت بود از آیین مارکس. تعلیم کارل‌مارکس (۱۸۸۳-۱۸۱۸) در قلمرو سیاست و شناخت جامعه تأثیری داشت که از بعضی جهات یادآور تعلیم داروین

بود. درواقع اگر داروین اهمیت انسان را به‌عنوان یك‌نوع «اشرف مخلوقات»، یا یك نوع «خلیفةُ الهی» نفی کرد مارکس هم نقش سرمایه را به‌عنوان یك موهبت ذاتی ویك مزیت اجتماعی انکار نمود. به‌علاوه، مارکس نیزمثل داروین دگرگونی احوال انسان را حاصل نوعی کشمکش می‌دانست ـ کشمکش طبقات اجتماعی که می‌تواند تفسیر دیگری باشد از قول داروین درباب کشمکش برای بقا. رسالهٔ‌بیانیه و کتاب معروف سرمایه که معاضدت رفیق وی فریدریش‌انگلس (۱۸۹۵-۱۸۲۰) در تصنیف و اتمام آنها قابل ملاحظه بود فلسفهٔ مادیگرایی وی را با تمام آنچه مارکس درباب طبقهٔ کارگر واستثمارآنها به‌وسیله صاحبان سرمایه تحقیق کرده بود، بیان می‌دارد. می گویند درمراسم ساده‌یی که برای تدفین او برگذار شد، انگلس طی نطقی کوتاه که ایراد کرد خاطرنشان نمود که مارکس ضمن آنکه همهٔ‌عمرش را درشناخت مصلحت طبقهٔ کارگر وقف کرد این واقعیت ساده را کشف نمود که انسان قبل از آنکه به‌هنر، سیاست، علم، و دین علاقه بیابد می‌بایست خوراك و پوشاك و خانه داشته باشد. طرفه آنست که این کشف سادهٔ مارکس، که اساس آن جایی برای انکار باقی نمی‌گذاشت، بیانش مباحثات و مشاجرات فلسفی، ادبی، و اجتماعی بسیار برانگیخت و منتهی به‌تعصبهای موافق و مخالف شد که البته بحث درآن باره نمی‌تواند درینجا موردنظر باشد. معهذا درآنچه به‌ادب‌ونقد ادبی مربوط است تأثیرآن به‌عنوان یك‌عامل تازه درسراسرادبیات قرن اخیرقابل ملاحظه است، و پیش ازین بدان اشارتهایی رفت. از جمله تنها، در ایالات متحده امریکا کسانی چون ارنست همینگوی، جان دوس‌پاسوس، جیمس‌فارل، ارسکین کالدول، جان‌ـ استینبک، و جك‌لندن در پاره‌یی از آثار خویش نشانه‌هایی از این تأثیر را ارائه کرده‌اند و این البته غیر از مساعی نویسندگانی است که عمداً در تبلیغ و ترویج این فکر کوشیده‌اند و آثار آنها در نقد وابداع نیزمعرف این‌گرایش بارزآنهاست. به‌علاوه ،آثار ادبی وفلسفی هم هست که حاکی ازواکنش درمقابل این‌تعلیم‌است ـ و اینهمه مسایلی است که خوض در آنها درینجا برای ما ممکن نیست.

البته تماملات واقع‌گرایی در ادبیات، غیر از بررسی‌هایی که در شناخت محیط و نژاد وطبقات اجتماعی برای دریافت«واقعیت» انجام می‌داد به‌بررسی درانگیزه‌های

درونی انسان نیز حاجت داشت و این امری بود که مخصوصاً در تجارب رمان‌روسی، مخصوصاً در نزد داستایوسکی، اهمیت عامل روانی را در ادراک واقعیت‌های اجتماعی و فردی نشان می‌داد. اساس این طرز تلقی از انگیزه‌های روانی هم‌توجه به‌وجود ارتباط علت و معلولی در سلسلهٔ حوادث، و احوال نفسانی بود که دیدگاه جزمی و عینی بورژوایی اواخر قرن نوزدهم را معرفی می کرد و نشان می‌داد که انسان در واقع مقهور غرایز و کششهای نفسانی است.

معهذا یك جریان فکری یا فلسفی که ادبیات قرن حاضر را، بادید تازه‌یی از مسایل مربوط به‌انگیزه‌های نفسانی مواجه کرد نظریهٔ زیگموند فروید (۱۸۵۶-۱۹۳۹) طبیب اطریشی بود درباب نقش غریزهٔ جنسی و تأثیر آن درپیدایش اختلال‌های عصبی وفکری درانسان. نزد فروید روان آدمی عرصهٔ کشمکش بین «اروس» (Eros) یاغریزهٔ حیات است با تاناتوس (Tanathos) یاغریزهٔ مرگ. آرامش انسان حاصل غلبهٔ غریزهٔ حیات است و نا آرامی ره آورد غریزهٔ مرگ. غریزهٔ حیات جویای «کام» است و آنچه درانسان آن را حفظ می کند وتوسعه می‌دهد نیزچیزیست که وی آن را بلفظی می‌خواند که می‌توان شهوت خواند (Libido)، وهمین شهوت است که غریزهٔ مرگ را از انسان دور می کند و ناآرامی را می‌زداید. این شهوت درنزدکودك به‌شکل ناخودآگاه است‌وتدریجاً دراثر برخوردباواقعیت‌های‌زندگی وضوابط وروابط‌اجتماعی قشربرونی آن تبدیل به«خودآگاه»می‌شودو«ناخودآگاه» همچنان درزیر آن‌قشرباقی می‌ماند. البته بین خودآگاه و ناخودآگاه مرحلهٔ میانه‌یی نیز هست که مقدمهٔ خودآگاهی است.اما در اعمال و اطوار انسان تأثیرناخودآگاه اهمیتی خاص دارد و انسان درواقع مقهور جلوه‌هایی است که ناخودآگاه وی در برخورد با عالم خارج دارد. شهوت که در کودك به‌شکل خود دوستی وعلاقه به تن و اندام خویش تظاهر دارد، در مراحل بعد تدریجاً تبدیل به‌غیر دوستی و علاقه به‌غیر می‌شود. در هر مرحله که واقعیت‌های زندگی او را وادار به «وازدگی» یا «تصعید» می کند، همچنان چیزی هم ازمرحلهٔ قبلی را نگه‌می‌دارد، گاه دریك مرحله «متوقف» می‌شود و گاه به‌مرحلهٔ سابق باز می‌گردد و این تفاوت احوال است که موجد «انحرافات» می‌شود وبه‌همجنس‌گرایی و انواع خودآزاری و خودنمایی می‌انجامد. چنانکه وازدگیهای مکرر منتهی به‌پیدایش «عقده» می‌شود که از آنجمله

«عقدهٔ ادیپوس» و «عقدهٔ الکترا» نقش عمده دارند. البته تراکم عقده‌ها راه فرار می‌جوید و وجود واقعیات عالم خارج که آنها را محبوس می کند یا تصعید می‌دهد گه‌گاه تعادل روانی انسان را به‌هم می‌زند و به بیماریهایی می‌انجامد که راه علاج آنها تزکیه و تصفیه (Katharsis) است و این همان شیوهٔ عقده‌گشایی است که قبل از فروید هم بیش و کم مورد توجه اطباء بود و یك نمونهٔ جالب آن، در ادب فارسی طرز معالجهٔ طبیب غیبی است از کنیزك بیمار ـ درحکایت مثنوی. در واقع بیماریهای جسمانی هم که مولوی درمورد این کنیزك نقل می کند از نوع بیماری صرع (Hysterie) است که ازعقده‌های روانی ناشی باشد. آنا (Anna) دختر جوانی ـ هم که فروید و استادش یوزف برویر (J. Breuer) در رساله‌یی به نام بررسی درباب صرع توصیف می کنند از همین آثار و علایم رنج می‌برد. اینکه چشمش تیرگی می‌یابد، آب از گلویش پایین نمی‌رود، بازویش می‌خشکد، زبان مادری را فراموش می کند و گاه از خود بیخود می‌شود چیزهایی است که در آنا هیچ علت جسمی ندارد و طبیبان اتریشی این احوال را به‌چیزی جز به‌صرع حمل نمی کنند. طرفه آنست که طبیب غیبی مولوی هم همان روش معالجه‌یی را پیش می کشد که برویر و فروید در مورد معالجهٔ آنا پیش گرفتند:[۱۴] مثل آنها می کوشد تا با خالی کردن عقدهٔ بیمار، او را از بارعاطفی سنگینی که بردوش وی هست نجات دهد. اما این نوع تزکیهٔ فردی و عقده‌گشایی که مکتب روانکاوی فروید آن را درمعالجهٔ بیماریهای روانی توصیه می کند آیا بیمار را از آسیب یك اختلال مجدد که همواره در کمین اوست در امان می‌دارد؟ طبیب غیبی مولوی زرگر را که مایهٔ این عقده است ازبین می‌برداما فروید به‌آنچه موجب وانگیزهٔ عقدهٔ روانی‌است توجه ندارد و همین یك نقطهٔ ضعف آنست: فقدان نظرگاه اجتماعی درمسألهٔ ارتباط بین انسان ودنیای‌او. معهذا اهمیت‌نظریه ازنظرگاه‌ادبی‌مخصوصاً درین‌نکته بود که نزد فروید و پیروانش فعالیت ادبی وهنری نوعی بیماری‌روانی تلقی می‌شد. ازین‌رو مجموعهٔ آثار شاعران ونویسندگان را اینان به‌منزلهٔ گزارش‌ها و یادداشتهای بالینی بیماران روانی‌محسوب می کردند وتفاوت شیوه‌هاشان را درانتخاب الفاظ، انتخاب رمزها، تداعی مناظر، وتوصیف خلق‌وخوی اشخاص داستانها همواره نشانه‌هایی ازاحوال روانی آنها به‌شمار می‌آوردند. این طرز تلقی، البته اقتضا داشت که منتقد آثار

ادبی با اصول و مبانی روانکاوی، با مسایلی چون ضمیر ناخودآگاه، واپس‌زدگی غرایز جنسی، عقدهٔ ادیپوس و جز آنها، بدانگونه که درمکتب فروید مطرح بود آشنایی بیابد. چنانکه دنبالهٔ تعلیم فرویدهم که مخصوصاً درتحقیقات یونگ وآدلر سیمای تازه‌یی گرفت از منتقدی که به‌این شیوه نقادی نظر داشت طلب می کرد که تا با ملاحظات یونگ درباب «تیپ‌های روانی» «نمونه‌های باستانی» (Archetypes)، و آنچه وی ناخودآگاه قومی و جمعی می‌خواند و با تحقیقات آدلر در باب عقدهٔ برتری و عقدهٔ فروتری و مباحث ناشی از این نظریات آشنا گردد و وقوف‌براین مسایل وغور درآنها در شناخت‌آثار ادبی دریچه‌های تازه‌یی برروی منتقد امروزی می‌گشاید که درعین‌حال از نفوذ فکر و فلسفه درجریانهای ادبی حکایت دارد.

البته درمورد اصحاب فروید باید به‌این نکته‌هم توجه داشت که نزد آنها اگرچه نویسنده و هنرمند یکنوع بیمار روانی محسوبست اما فعالیت هنری خود وسیله‌یی برای درمان بیماری او نیز هست چرا که نویسنده و شاعر با ابداع‌وخلق آثار ادبی درواقع غرایزوامیال جنسی‌خود رابه‌نحوی ارضاء می کنند و بدینگونه بیماری خود را تحت نظارت درمی‌آورند ودر حقیقت انگیزه‌های غریزی را بهتر از سایر بیمارانی که هنرمند و نویسنده نیستند عرضه درمان می‌دارند. این نکته‌هم که آثار ادبی در ما تأثیر می کنند و ما را به‌هیجان می‌آورند می‌باید ناشی از آن باشدکه این آثار غالباً تجارب خود ما را به‌صورت رمز ارائه می‌دهند و ما را ارضاء می‌نمایند.

بدون شك این طرز برخورد با نویسندگان و با آثار ادبی درفهم بعضی دقایق و رموز نهفتهٔ اقوال و احوال آفرینندگان هنر البته سودمندست اما حصر توجه دراین طرز نگرش نیز ناچار مانع ازدریافت درست و کامل تمام ارزش‌های یك اثر خواهد بود و بعضی منتقدان امریکایی- مثل ادموندویلسون و کنت‌بورك- به‌درستی‌خاطر نشان کرده‌اند که طرز تلقی روانکاوی هرچندبعضی شیوه‌های‌سودمند و حتی ضروری را برطرق گونه‌گون نقادی می‌افزاید اما به هرحال خود فقط یك شیوه از انواع شیوه‌های دیگرست و نباید آن را همچون یگانه شیوهٔ بررسی انتقادی در ادبیات تلقی کرد. به‌علاوه شخصیت نویسنده هرگز به‌کلی با شخصیت قهرمانهای داستانهایش یکی نیست چنانکه رمزها (Symbols) ی شاعرانه‌هم با

رمزهایی که نزد بیماران روانی وجود دارد در همه‌حال از یک‌گونه نمی‌تواند بود به‌علاوه تکیه کردن براین طرز دید نوعی ساده‌انگاری درکار انتقادست. خاصه که با این شیوه منتقد آنچه را هنرمند با آگاهی‌کامل و از روی عمد می‌گوید فقط به‌چشم یک رؤیا یایک اعتراف اجباری تلقی می کند و این درست نیست. ازین‌رو، بررسی منتقد دربارهٔ آثار ادبی همان اندازه‌که می‌بایست برمطالعات روانی مبتنی باشد ناچار برجنبهٔ هنر و زیباشناخت آثار وهمچنین برجنبه جامعه‌شناختی وارتباط با تاریخ نیز باید مبتنی باشد و نمی‌توان تنها به‌آنچه از روانکاوی حاصل میشود درین‌باره بسنده کرد.[۱۵]

روانکاوی‌فروید که ازلحاظ عملی‌وسیله‌یی‌برای درمان بسیاری ازبیماریهای روانی تلقی شده است از لحاظ نظری بررسی و جستجویی است در اعماق ضمیر انسان ـضمیر ناخودآگاه. این‌ضمیر ناخودآگاه که درواقع تکوین دورانی از ذهن انسان را که درقیاس با تاریخ آن را نوعی«ماقبل تاریخ ذهن» می‌توان خواندارائه می‌کند و مخصوصاً تأثیر امیال و تمنیات دوران‌کودکی انسان را درحیات بعد از بلوغ وی نشان می‌دهد، خود به‌عقیدهٔ فروید بازمانده و دنبالهٔ حیات‌کودکی انسان رادربردارد. تجلی بارز این حیات‌کودکی عقدهٔ «ادیپوس» است‌که از سرکوفتگی تمایل به‌مادر حاصل می‌شود و البته‌وجود اینگونه تمایلات سرکوفته است که موجب بروز بیماریهای روانی میشود و گویی انسان برای فرار از رنجهایی که ناشی از برخورد تمایلات سرکوفتهٔ اوبا واقعیات حیات و نظامات ورسوم آنست، به‌بیماری پناه می‌جوید. دراحوال عادی، این امیال سرکوفته در انواع فراموشی، خطا، و لغزش‌های نادانسته مجال ظهور پیدا می کند و فایدهٔ روانکاوی در واقع آنست که‌آنچه رابه‌صورت‌ناخودآگاه مایهٔ آزار انسان می‌شود به‌صورت‌خودآگاه درآورد و بدینگونه انسان را از بار فشار واپس‌زدگی‌ها و سرکوفتگی‌های امیال گذشته برهاند و آرامش بخشد.

درشناخت منشأ این نظریهٔ فروید، البته مورخ توجه به‌شخصیت فروید و مقتضیات محیط و عصر خود او را نیز لازم می‌یابد و درحقیقت پیدایش این‌نظریه و تأکید زیادی که فرویدبرفشار غریزهٔ جنسی دارد نه‌فقط ممکن است تا حد زیادی ناشی ازمحیط‌اجتماعی‌شهروینه‌درعصرجوانی فروید و محدودیت‌های جنسی‌دربین

اکثریت بیماران وی بوده باشد بلکه احتمال دارد تا حدی نیز چنانکه یونگ خاطر-نشان می کند این امر ناشی از احوال عمومی عصر باشد که به‌قول یونگ در پایان دورهٔ ویکتوریا در اروپا تقریباً همه‌جا محرمات جنسی با نوعی واکنش مواجه بوده است و به‌حقیقت گویی فروید می‌خواسته‌است افکار مردم این‌دوره را از قید محرمات آزادسازد. به‌علاوه، علاقه به‌ادبیات عصر رمانتیك مخصوصاً به‌گوته که تأثیر یك مقالهٔ او راجع به «طبیعت» وی را از کودکی در خط علاقه به‌مسایل مربوط به‌طب انداخت از عوامل عمده‌یی بود که او را با عوالم مربوط به‌عشق و درون‌بینی آشنا کرد و در بحبوحهٔ مطالعات مربوط به‌احوال بیماران عصبی به‌اهمیت حیات‌جنسی و نقش ضمیر ناخودآگاه در اختلالات عصبی و روانی سوق داد.

البته وجود میل‌جنسی در کودکان‌و آنچه درمکتب‌فروید به‌نام «عقده‌ادیپوس» خوانده می‌شد نیز قبل ازفروید در ادبیات به‌نحوی بیش وکم روشن انعکاس‌یافته بود چنانکه خود وی نیز بعدها از طریق مطالعه دریافت‌که آنچه معاصران وی در تصور آن تـردید دارند سالها پیش به‌وسیلهٔ امثال اسپی‌نوزا و شوپنهاور بیان شده بود شیکسپیر وگوته و داستایوسکی‌هم متعرض آن شده بودند. حتی افلاطون نیز درآغاز کتاب نهم «جمهور» خویش مسألهٔ سرکوفتگی امیال را با دقت و وضوحی شگفت‌انگیز مطرح کرده بود و استاندال نویسندهٔ فرانسوی‌هم چنانکه فرویدخود نقل می کند دریك اثر خویش به‌مسألهٔ میل جنسی کودك به‌مادر اشارتی داشت. از اینها گذشته، فروید مکرر از اینکه درمی‌یافت‌پاره‌یی عقایدش بابعضی‌تعالیم‌فلاسفه توافق دارد اظهارشگفتی می کرد. یکباراز اینکه ارتباط بین بیماری عصبی بامسایل جنسی در تعلیم افلاطون هم سابقه دارد به‌حیرت افتاد و یکدفعه‌هم از اینکه بعضی آگاهان مفهوم اندیشهٔ «سرکوفتگی» را دریك اثرشوپنهاور به‌وی ارائه دادندچار اعجاب شدوحتی اعتراف کردکه من‌اکتشافات خود را بیشتر به‌محدودیت‌مطالعات خویش مدیونم. خودوی حتی‌بعدهانوشت‌که بعد ازشوپنهاور، نیچه،اولین‌متفکری بودکه مکاشفات و نظرگاههایش با نتایجی‌که از روانکاوی حاصل می‌شود توافق داشته است و او خود عمداً از مطالعهٔ نیچه خودداری می کرده است.[۱۶]

مسألهٔ «عقدهٔ ادیپوس» که‌درنظریهٔ فروید نقش‌قابل ملاحظه‌یی‌دارد مخصوصاً از لحاظ انعکاس دقیقی‌که در ادبیات یافته است، از نظر نقد ادبی حایز اهمیت

خاص است. ارنست جونز که نمایشنامهٔ هملت اثر شیکسپیر و نمایشنامهٔ ادیپوس شاه اثر سوفوکلس را در طی تحقیق انتقادی جالبی باهم مقایسه کرده است نشان می‌دهد، که این «عقده» در هردو اثر تجلی بارز دارد و درحقیقت عقدهٔ هردو قهرمان جز یك مشکل واحد نیست. به‌عقیدهٔ وی طرز برخورد و نحوهٔ رفتار هملت با عموی خویش کلودیوس و با مادر خود گرترود وجود این عقدهٔ ادیپوسی را در ضمیر وی نشان می‌دهد. اینکه یك تردید و تزلزل واهی نمی‌گذارد که او قاتل پدرش را دریك فرصت مناسب که دست داده بود به‌سزای خویش برساند ظاهراً به‌خاطر آنست که کلودیوس درحقیقت کاری را انجام داده است که «عقدهٔ ادیپوسی» هملت انجام‌دادنش را ازخود وی می‌خواسته است. درینصورت اقدام به‌کشتن کلودیوس هملت را در وضع روانی کسی قرار می‌دهد که بخواهد دست به‌خودکشی بزند. البته تردیدی‌هم ذهن وی را مشغول می‌دارد: اینکه، عمویش رابکشد و سپس دست به‌خودکشی بزند. اما فقط درآخر داستان و درست وقتی که زهر شمشیر در وی اثر کرده است درخود این قدرت را می‌یابد که دستش را برای کشتن کلودیوس، برای کشتن این تصویر دیگرخویش بلند کند. دررفتار با اوفلیا، و پدرش پولونیوس هم، چیزی ازین عقدهٔ ادیپوسی که در وجود هملت هست مجال تجلی می‌یابد. رفتار او نسبت به‌اوفلیا درواقع ناشی ازین تمایل است که می‌خواهد حس حسادت رادر وجود مادر خویش برانگیزد. مخصوصاً وقتی ازاین که در کنار مادر بنشیند امتناع می کند و خود را به‌پای اوفلیا می‌اندازد درست نظربه‌همین تحریك حسادت دارد. اینکه به‌آسانی شمشیر خود را در تن پولونیوس فرو می کند نیز از آن‌روست که او یك پدرست: فقط یك پدر، و دیگر مثل کلودیوس در عین‌حال تصویر خود او - تصویر پسر- هم نیست. این طرز تلقی از احوال روانی هملت که مبتنی برنظریهٔ فرویدست البته دقیق‌واستادانه است اماقانع کننده‌نیست چرا که هملت یك «شاهزادهٔ کاغذی» است وعقدهٔ ادیپوس البته نمی‌تواند در وجود اوامری واقعی باشد. معهذا برای منتقدی که نظریهٔ فروید را در تفسیر هملت ملاك قابل ملاحظه‌یی تلقی می کند اگر هملت یك شاهزادهٔ کاغذی است خود شیکسپیر چنان نیست و احوال روانی‌او می‌تواند معرف وجود این عقده درنویسنده یا در سازندگان مآخذ او باشد.

در هرحال تأثیر فروید و مکتب روانکاوی در ادبیات نیمهٔ اول قرن حاضر،

وحتی تا به‌زمان ما، قابل ملاحظه است. دربین نویسندگان عصر تعدادی ازنام‌آوران به‌طور بارزی از آن متأثر شده‌اند. توماس‌مان اعتراف می کند[۱۷] که بعضی آثارش- و از جمله مرگ در ونیز، کوهستان جادویی، و یوسف و برادرانش - او را با مکتب فروید مربوط می کند. یوجن اونیل (۱۹۵۳-۱۸۸۸) هم نشانه‌های متعددی ازین تأثیر ارائه می کند هرچندعوامل دیگر -غیر ازنظریهٔ فروید- نیز ظاهراً درگرایش او به‌این مسایل تأثیردارد. همچنین شروود اندرسن (۱۹۴۱-۱۸۷۶) وارنست همینگوی (۱۹۶۱-۱۸۹۹) نیز در بین نویسندگانی که این تأثیر را نشان می‌دهند اهمیت خاص دارند. البته تعداد نویسندگان کم مایه‌یی هم که آثارشان گه‌گاه جز طرح یك مسألهٔ روانی و تحلیل آن تقریباً چیز دیگری عرضه نمی کنند اندك نیست. به علاوه نظریهٔ یونگ، آدلر، و دیگر کسانی که از مکتب فروید جدا شده‌اند یا پاره‌یی اختلافات با آراء او دارند نیز در ادبیات جاری تأثیرهایی باقی گذاشته‌اند ویوجن اونیل از آنگونه نویسندگانست که نفوذ یونگ را نیز مثل نفوذ فروید ارائه کرده‌اند. این جریانها به‌حقیقت همه- و هریك به‌نحوی - ناشی از تأثیر تعلیم فروید به‌نظر می‌رسند. حتی مکتب سوررئالیست هم، هرچند شاید آنگونه که هربرت رید ادعا دارد به‌نحوطبیعی و اجتناب‌ناپذیر از رمانتیسم ناشی باشد و در حقیقت نیز نوعی روح رمانتیك را ارائه می کند لیکن یك منشأ عمدهٔ آن بیشك نظریهٔ فرویدست که اهمیت نقش ناخودآگاه را درحیات انسان نشان داد واین مکتب اگرهم ازبعضی جهات به‌عقاید مارکس و هگل نیز چیزی مدیون باشد اساس آن که مبتنی برتوجه به‌ناخودآگاه است به‌تعلیم فروید مدیونست.

بعضی از همکاران فروید که بعدها از وی بریدند با تحقیقاتی که در مسایل روان‌شناسی یا روانکاوی عرضه کردند، درادبیات و مخصوصاً درنقد ادبی عصر پاره‌یی تأثیرها به‌جای نهادند. از آنجمله الفرد آدلر (۱۹۳۷-۱۸۷۰) بود که اقوال او درباب «عقدهٔ حقارت»، درباب غریزهٔ قدرت‌جویی، و درباب «جبران بیش از اندازهٔ کمبود قدرت» تأثیرقابل ملاحظه‌یی درمسایل تربیتی ودرطرز تفسیر بعضی صاحب‌نظران امور اجتماعی از شیوهٔ زندگی ورفتارافرادگذاشته است. آدلر، دراین نکته که اختلالهای روانی افراد هیچیك از روی اتفاق و تصادف نیست و احوال نفسانی

طبعاً بر اصل ترتب معلول بر علت جریان دارند با فروید همداستان بود، اما برخلاف فروید منشأ این احوال را در عوامل عینی مثل غرایز و امیال جنسی نمی‌جست بلکه آنها را در عوامل ذهنی از قبیل عقاید و ارزش‌هایی که انسان در بارهٔ خود و دیگران قایل است جستجو می کرد. به‌عقیدهٔ وی محرك عمدهٔ احوال و اطوار انسانی میل به‌قدرت و تفوق است، که تا بدان‌وسیله احساس حقارتی را که در وی‌هست جبران کند اما بیماران روانی، که عقدهٔ حقارت در آنها توسعه دارد، یا علایق آمیخته به افراط و تفریط دارند غالباً راه‌حل جبران بیش از اندازه‌یی را برمی گزینند که آنها را به‌اضطراب روحی یا عنف و تجاوز وا می‌دارد. با آنکه آدلر به «فرد» اهمیت بسیار می‌دهد و شیوهٔ زندگی و «هدف» او را وسیلهٔ عمده در شناخت احوال روانی می‌داند، غالباً تأکید می کند که احوال فردی را نمی‌توان از زندگی اجتماعی جدا کرد و این یك نکتهٔ عمده است که بعضی بدان سبب تعلیم او را بر تعلیم فروید ترجیح می‌دهند. همچنین از کارل گوستاو یونگ (۱۹۶۱-۱۸۷۵) باید یاد کرد که آنچه در بارهٔ «ناخودآگاه جمعی»، مسألهٔ درونگرایی و برونگرایی، مسألهٔ «نمونه‌ها» و «صور مثالی» مطرح کرد هرچند به‌سبب جنبهٔ فنی که در کلام وی بود، مدتها در حوزهٔ محدود «اهل علم» متوقف ماند بعدها تدریجاً در خارج از حوزهٔ بیمارستانها و دانشگاهها هم رخنه کرد و در ادبیات و نقد ادبی نیز راه یافت. چنانکه در بین آثار ادبی و انتقادی عمده که بیش و کم معرف تأثیر یونگ شناخته می‌شود ادبیات و انسان غربی، اثر جی. بی. پریستلی، «راه فائوست به‌هلنه» اثر گوتفرید دینر را می‌توان نام برد همچنین در پاره‌یی بررسی‌های هربرت‌رید راجع به‌هنر و در مطالعات ارنولد توین‌بی درباب تاریخ و تمدن انعکاس پاره‌یی آراء یونگ را نشان داده‌اند.[۱۸] یونگ که نخست یکچند از مدافعان مکتب فروید بود بعدها نسبت به‌آن عقاید و مخصوصاً نسبت به‌تأکیدی که فروید برغریزهٔ جنسی داشت بی‌اعتقاد شد و درصدد تصحیح وتکمیل آنها برآمد. اما نظریهٔ خود او بیشتر، ترکیبی بود از فروید و برگسون، که جنبه‌های مثبت فروید را فاقدبود. روانشناسی درنزد او به‌چیزی که «روانشناسی عقده» خوانده می‌شود منتهی شد. وی ورای ناخودآگاه فردی که شامل عواطف وتمنیات وازدهٔ فردی بود قایل به‌یك ناخودآگاه «فوق شخصی» یا «جمعی» نیز بود که از حیات اجداد و حتی حیات حیوانی به‌انسان می‌رسید و در نزد تمام انسانها

هست. قالبهای کلی سلوك انسانی هم که صورمثالی (Archetypes) نام دارد از همین «ناخودآگاه جمعی» نشأت می گیرد. اما فعالیت روانی، ناشی ازانانیت(Ego) انسان است که فاصله‌یی است بین خودآگاه و ناخودآگاه وآن، به‌خاطر مصالحه و تطابق با دنیای خارج، تعین خاص که وی آنرا به‌نام نقاب یا«تشخص» (Persona) می‌خواند پیدا می کند. اما دربرخورد بادنیای خارج برحسب آنکه براحوالش فکر بیشتر غلبه داشته باشد یا عاطفه، احساس غالب باشد یاشهود، تظاهر این «تشخص» انانیت، تفاوت پیدا می کند و شخصیت افراد انسان از این لحاظ متفاوت می‌شود. پس، سنخها یا نمونه‌ها (Types) به‌وجود می آید که غالباً صورتهایی ازین انواع و احوال چهارگانه ـ غلبهٔ فکر، غلبهٔ احساس، غلبهٔ عاطفه، وغلبهٔ شهود ـ هستند. به‌علاوه دربرخورد بادنیای‌خارج بعضی مردم‌درونگرای (Introvert) هستند وفعالیت روانی آنها روی به‌درون دارد، چنانکه عدهٔ دیگری هم برونگرای (Extravert) هستند و فعالیت روانی آنها متوجه به‌جهان بیرون است وبدینگونه تعداد نمونه‌ها این‌طبقات را نیز شاملست و افراد هر یك ازین نمونه‌ها برای خود ویژگی‌هایی دارند. تعادل روانی افراد البته حصولش وقتی ممکن است که دنیای بیرون و درون آنها توافق داشته باشد وچون عوامل فطری ناشی از انانیت افراد را نمی‌توان مبدل کرد برای تخفیف ناآرامیها و بی‌تعادلیها می‌بایست به‌تغییرواصلاح‌جامعه توجه‌کرد واینجاست که کیمیاگری روانی یونگ به‌اکسیر اصلاحات اجتماعی منتهی میشود. معهذا خود وی درجستجوی این اصلاحات اجتماعی‌وضع روشنی ندارد وغالباً مستغرق خیال‌پروریهای عرفانی یادینی‌است.[۱۹] البته تأثیر یونگ‌درنقد ادبی دوران‌ما قابل ملاحظه است، و درین باب پیش ازین به‌اجمال اشارت رفت. خود وی نیز به‌فوایدی که در تحقیقات ادبی از روانشناسی می‌توان حاصل کرد، اهمیت خاص می‌دهد و از جمله درباب فائوست گوته وارتباط آن بااحوال روانی نویسنده بررسی‌های جالبی دارد. درواقع‌شیوهٔ‌نقدی که مبتنی‌برمطالعهٔ‌صورمثالی‌است (Archetypal Criticism) نیز همان اندازه که به‌جیمس فریزرمدیون است مرهون یونگ‌نیزهست.[۲۰] این شیوهٔ نقد می کوشد تا باتلفیق بین دست‌آوردهای مردمشناسی (Anthropology) و روان‌کاوی، ازطریق بررسی‌درناخودآگاه جمعی و دراساطیر وصورمثالی، ارتباط انسان امروز را بانژادهای گذشته و بـا قالبهای کلی سلوك انسانی نشان دهد. در اینگونه

نقد قصه‌ها یا «قهرمانان» تا یك منشأ اساطیری که صورمثالی آنها به‌شمارست دنبال میشوند. فی‌المثل گیلبرت‌مورای یك منتقد امریکائی معاصر که درباب دو قهرمان نمایشنامه‌ها ـ هاملت و اورستس ـ مطالعه کرده است احوال این دو «کاراکتر» را که هردو درحال نوعی جنون، غاصب تخت پدر را هلاك‌می کنند و انتقام پدر را از قاتل ـو از مادری که به‌غاصب کمك کرده استـ می‌ستانند به‌مراسم تجدید بهار واسطورهٔ مربوط به‌کشته شدن زمستان بردست بهار وسپس انتقام‌کشیدن بهار بعد، اززمستانـ که خود دوران پیری وسردی همان بهار غاصب استـ می‌رساند، با توجه به‌نقش «زمین» دراین غصب وانتقام. این امرانتساب ریشهٔ قصه‌ها به‌اساطیر و «صورمثالی» بدون شك دربعضی موارد ممکن هست دشواریهایی را که در فهم همانندی بین دو یا چند اثر یا قهرمانان آنها برای منتقد پیش آید به‌وجهی مقبول حل کند اما بسا که شخصیت‌ها یا حوادث تاریخی و واقعی را هم تبدیل به‌عناصر و اشخاص اساطیری می کند و تقریباً هر چیزی را به‌وسیلهٔ وجود «صورمثالی» تبیین می نماید. ازین‌روست که مخالفان‌این‌شیوه‌می گویند که اینان‌بااین شیوه نقادی، تقریباً تمام حوادث واشخاص داستانها ونمایشها را به‌مفاهیم انتزاعی تبدیل می کنند و از اشخاص و حوادث واقعی یانیمه واقعی، حوادث و اشخاص وهمی می‌سازند. از لحاظ هدف نقد هم که غالباً عبارت از ارزیابی آثار ادبی است این شیوهٔ نقد چندان موفق نیست چرا که به‌جای ارزیابی آثار درین شیوهٔ کار منتقد فقط موفق می‌شود سبب نفسانی توجه و اقبال عامه را به‌اینگونه آثار توجیه و تفسیر نماید. معهذا اگر در استفادهٔ ازین شیوه منتقد به‌افراط و مبالغه نگراید، و آنرا یگانه ملاك تحقیق و نقد تلقی نکند، می‌تواند ازآن برای نفوذ دراعماق‌نفوس انسانی وشناخت جنبه‌های مشترك میراث بشری بهره بگیرد.

دربین فلسفه‌های عمدهٔ قرن حاضر که درعین حال حاصل و نتیجهٔ فکر وفلسفهٔ قرن گذشته به‌شمارمی آمداشارتی به‌فلسفهٔ‌هانری برگسون و فلسفهٔ‌هنری‌جیمز ضروریست. نقطهٔ مشترك هردو تعلیم که ازروانشناسی آغاز می‌شود، مخصوصاً جنبهٔ ضدتعقلی آنهاست یا درواقع اعتقاد آنها به‌اینکه عقل را نمی‌توان درفهم و ادراك تمام مسایل ملاك معتبر و مطمئنی شناخت. با آنکه تعلیم جیمز با فلسفه برگسون از بسیاری

جهات تفاوت بسیار دارد وجوه شباهت بین آنها کم نیست. ویلیام جیمز، در طی نامه‌یی که به‌فیلسوف فرانسوی نوشت علاقه و پیوستگی خود را نسبت به‌فلسفه وی نشان داد وحتی باتواضع خاطرنشان کرد که ما هر دوجهاد واحدی درپیش گرفته‌ایم ـشما همچون سالار ومن همچون یك فرمانبردار.[۲۱] در واقع تعلیم هانری برگسون (۱۹۴۱ - ۱۸۵۹) که فلسفه را همچون نوعی روانشناسی که می‌خواهد در قلمرو ماوراءالطبیعه نفوذ کند تلقی می کرد، بنایش برتأکید درضرورت علم‌حضوری بود- از طریق مکاشفه و درون بینی. درعین حال، گرایش به‌عمل، و تصدیق به‌واقعیات مربوط به‌دین و اخلاق را نیز، مثل هر فلسفهٔ آرمان گرای الهی، همراه داشت. با مطالعه درباب زمان و جریان و اشتداد نفسانی برگسون به علم حضوری و مکاشفه عرفاء شرقی هم نزدیك شد و تعلیم او بورغم مخالفتهایی که با آن شد در اندیشهٔ تعدادی ازمتفکران عصرتأثیری قابل‌ملاحظه‌گذاشت. نه‌فقط مارسل‌پروست تصوری را که دربارهٔ مفهوم «زمان» داشت از او گرفت بلکه ژرژسورل و برناردشاو هم درآنچه اولی راجع به‌نفوذ اراده ودومی درباب نیروی حیات می گفت بدو مدیون بودند. آنچه وی در تفسیر و توجیه مفهوم «خنده» و امر خنده‌دار بیان می کند،[۲۲] نه‌فقط یك‌تجدید عهد فلسفه بامسایل نقد ادبی به‌شمار می آمد بلکه درعین حال سعی تازه‌یی بود برای آنکه مفهوم و موضوع هنر را در چهارچوبهٔ تعلیم وی بیان دارد. دربن تعلیم فلسفی، برگسون برای‌واقع گرایی هنری مفهوم تازه‌یی ارائه می کرد که باتمایلات طبیعت‌گرایی آیین زولاوبرونتیر تفاوتی مشهود داشت. درواقع برخلاف کوششی که اصحاب زولاوبرونتیر می کردند تا هنر و ادب را به‌سطح عینیت علوم برسانند و بدینوسیله براهمیت آنها بیفزایند برگسون در تعلیم خویش کوشید نشان دهد که هنرمند و شاعر چون درنیل به‌شناخت تکیه برمکاشفه و درون بینی دارند بیشتر از علماء طبیعی مـی‌توانند درقلمرو واقعیت نفـوذ نمایند. این عکس‌العمل فلسفی درمقابل گرایش‌های مادی مکتب طبیعت‌گرایی بدون شك به‌جریانهای ادبی اوایل قرن حاضر که درمکتب زولاوبرونتیر دیگر چندان جاذبه‌یی نشان نمی‌دادند روح و جلوهٔ تازه‌یی داد. اما از دیدگاه تلقی عینی و علمی، این تعلیم مثل تعلیم ویلیام‌جیمز که خود را با وی «هم‌جهاد» می‌یافت، چیزی جزیك گرایش ضد تعقلی نمی‌توانست باشد.

معهذا تعلیم ویلیام جیمز هم مثل تعلیم برگسون، به حرکت و عمل اهمیت می‌داد و گرایش ضد تعقلی در آنها، اگر بود، باری حرکت و عمل را نفی نمی‌کرد. ویلیام جیمز (۱۹۱۰-۱۸۴۲) در واقع از تأمل در مفهوم «عقل عملی» کانت و نقادیهای رنوویه درباب تعلیم کانت، به این نتیجه رسید که در ورای تنازعهای عقل نظری، حقیقت و صواب واقعی فقط آن امریست که بتواند در عمل کار انسان را سهل‌تر کند و قبولش مایهٔ راحت عملی باشد. این طرز تعبیر از حقیقت که «اصالت عمل» (Pragmatism) خوانده شد و در واقع، هم فلسفه بود و هم شیوهٔ تفکر فلسفی، البته دیگر برای تعقل یا تعقل گرایی به عنوان شناخت عینی و بیشایبه نمی‌توانست جایی باقی بگذارد. با اینهمه، قطع نظر از تلقی کسانی که این تعلیم را همچون «گریزی کاهلانه» از مواجهه با تعقل و واقعیت شمرده‌اند، تعلیم ویلیام جیمز، نه فقط در تربیت امریکایی بلکه در نقد ادبی - و مخصوصاً در تاریخ امریکائیان - تأثیر قابل ملاحظه‌یی باقی گذاشته است.[۲۳]

در دوران ما، فلسفهٔ ژان پل سارتر (-۱۹۰۵) که نوعی هستی گرایی ملحدانه (Existentialisme Athé) را تعلیم می‌کند خود همراه با یک رشته آفرینشهای ادبی و نظری ضرورت و حضور خویش را در ادبیات امروز توجیه می‌کند. شاید در عصر ما هیچ چیز نمی‌توانست سرخوردگیها و پوچ‌نگریهای دنیایی را که در پایان دو جنگ جنایت‌آمیز بین‌المللی خویشتن را به کلی مأیوس و فریب‌خورده می‌یافت، مثل این تعلیم تبیین و تفسیر کند. می‌توان پنداشت که منشأ این تعلیم عبارت بود از احساس حیرت و درماندگی در مقابل معمای هستی. پدید آمدن یک انسان، یک ذهن و وجدان که بدون آن دنیایی هم که خاص اوست هستی نمی‌پذیرد امریست که چون اندیشه کنند رازی مدهش به‌نظر می‌آید و این نکته‌یی است که سارتر از تذکار آن ابایی ندارد. در نظر وی ظاهراً اساس فلسفه جز همان قضیهٔ معروف دکارت - می‌اندیشم، پس هستم - نیست. انسان نمی‌تواند با واقعیات وجود خویش معارضه کند، وجود وی البته مقدم و سابق بر ماهیت اوست، این وجود هم یک امر انتزاعی نیست خمیرمایهٔ اشیاء است. معهذا از لحاظ تصور غایت وجود امریست پوچ، پوچ محض و مطلق. در کتاب غثیان خاطر نشان می‌کند که «هرچه وجود دارد بدون دلیل به دنیا می‌آید، به‌سبب ضعف وجود

خود را ادامه می‌دهد، واز روی تصادف میمیرد.»[۲۴]. اما قطع نظر از پوچی غابی، در آنچه به‌مسألهٔ وجود مربوط است سارتر حتی آنجا که درقضیه به‌عنوان یك امر ماوراءالطبیعه می‌نگرد، همواره مسأله را با یك‌نوع بینش اخلاقی مطرح می کند. می‌گوید که وجود در انسان ـ فقط در انسان ـ برماهیت، سابق است و به‌حقیقت خود انسان است که ماهیت خویش را می‌سازد. چون انسان محکوم به‌آزادیست زندگی او عبارتست از اینکه به‌خود بپردازد و خود را چنانکه می‌خواهد بسازد. در واقع پدید آمدن انسان و آویزوستیز اوست که ماهیت او را می‌سازد و او را درحال صیرورت دایم نشان می‌دهد. ازین تعلیم آنچه مخصوصاً عاید اخلاق و سیاست می‌شود اینست که انسان به‌هیچوجه بازیچهٔ عوامل‌مربوط به‌طبیعت وتاریخ نیست، ذاتاً آزادست و ماهیت زندگی او نیز درحقیقت مبتنی برهمین آزادی است. ازین روست که انسان نمی‌تواند ازمسؤولیت‌بگریزد وادبیات‌هم‌طبعاً جز آنکه متعهدباشد راه دیگری‌درپیش ندارد. درواقع‌انسان چون‌می‌بایست‌ماهیت‌خود را بسازدمحکوم به‌آن است که دست به‌انتخاب بزند: به‌انتخاب امری که می‌بایست ماهیت وی را به‌وجودآورد. بررغم آزادی که دارد، دیگراین‌اندازه آزادی ندارد که ازاین انتخاب خودداری کند. چرا که حتی خودداری از انتخاب نیز خود نوعی انتخاب است و ازین روست که انسان بالضروره متعهد می‌شود و بالضروره مسؤول. از نظرگاه ماوراءالطبیعه هم‌چون به‌اعتقاد سارترخدایی‌درکارنیست وانسان وانهاده(Delaissé) است پس دیگر درمقابل انسان هیچ معیاری وجود ندارد که به‌استناد آن یك عمل از عملی دیگر بهتر تلقی شود. ناچار فقط خود اوست که می‌باید معیارهای خویش را ابداع کند وراه خود را انتخاب نماید. اماوقتی هیچ معیاری نیست که معیارهای فردی‌راباآن‌بتوان‌به‌محك‌زد محك‌واقعی‌عبارت‌می‌شود از وفاداری‌شخص‌به‌موازین شخص‌ـ‌صداقت‌نسبت به‌خویش. اینجاست که بازهستی‌گرایی‌ملحدانه سارتربه‌جای آنکه موافق‌قول مخالفان دربی‌بندوباری صرف مستغرق شود به‌نوعی تعهد والتزام منجر می‌شود و به‌آنچه آن را نوعی هومانیسم می‌توان خواند ـ اصالت انسان.[۲۵]

گذشته از رسالات و کتابهای متعدد فلسفی که دربنجا نمی‌توان به‌شرح و تحلیل آنها پرداخت، آنچه نظرگاه فلسفی سارتر را برای اذهان اهل ادب قابل فهم ساخت، قبل از هرچیز یك اثر ادبی او بود به‌نام غثیان، ۱۹۳۸. درپایان همین

داستان است که روکانتین قهرمان داستان معنی زندگی خویش را درکار نویسندگی می‌جوید ومثل خود سارتر داستان‌نویسی را وسیله‌یی می‌یابد که فروغ آن می‌تواند به‌زندگی او پرتوی بیفکند وبه‌آن معنی به‌بخشد. مسألهٔ آزادی انسان واینکه انسان محکوم به‌آزادی است وبه‌همین سبب مسؤول اعمال‌خویش است، دریك نمایشنامهٔ او به‌نام «مگس‌ها» پرورده شده است و آنجاست که قهرمان داستان در مواجهه با خدای خدایان صریحاً این نکته را خاطرنشان می کند: مرا آزاد آفریده‌یی و همین که مرا انسانی آزاد آفریدی دیگر من از آن خدایان نیستم!؛ آیاانسان که به‌سبب همین آزادی می‌بایست- بدون آنکه خود را به‌خدایی مدیون و محتاج ببیند- سر-نوشت وماهیت خود را نیز خلق کند حق ندارد تعهد والتزام را هم لازمهٔ سرنوشت خویش بیابد؟ تا آنجا که به‌هنر و نویسندگی ارتباط دارد این مسألهٔ تعهد والتزام را به‌اعتقاد سارتر باید جوهر واقعی ادبیات شمرد و این همان نکته‌یی است که وی آن راتحت‌عنوان «ادبیات‌متعهد» (Litterature Engagée) درکتاب انتقادی معروف خویش موسوم به ادبیات چیست؟ مطرح بحث می کند. توجه به‌اینکه نویسنده چرا می‌نویسد و برای که می‌نویسد دربن کتاب معرف طرز تلقی سارتر از ادبیات است و کسی که مثل وی این را می‌پذیرد که سخن خود چیزی جز نوعی «عمل» نیست البته مثل وی نیز می‌بایست مسأله التزام را تصدیق کند و تصور ادبیات غیر متعهد را همچون نوعی گریز از مسؤولیت نفی نماید.

درگذرگاه فکر و فلسفه ادبیات همواره بین تعهد و بی‌تعهدی، نوسان داشته است لیکن دراینکه پیوسته با جلوه‌هایی از فکر وفلسفه ارتباط خود را حفظ کرده است غالباً جای تردیدی باقی نگذاشته است. درست است که بعضی منتقدان هنوزتصور ارتباط بین ادبیات وفکر فلسفی را انکار می کنند. فی‌المثل تی. اس. الیوت بالحن قاطع ادعا می کند که شیکسپیر و دانته هیچکدام تفکر واقعی عـرضه نکرده‌اند و منتقدی دیگر خاطرنشان می کند که افکار وعقاید معمولاً درشعر نادرست یاکهنه است وهیچ انسان بالغی دیگر شعر را برای‌آن نمی‌خواند که از آنچه شاعرمی گوید چیزی بیاموزد.[۲۶] معهذا فکر فلسفی درهرعصر جزوی از محیط فکری وجلوه‌یی‌از فرهنگ‌عصرست والبته نمی‌توان پنداشت‌شاعرونویسنده می‌تواند با فرهنگ‌عصر و

یا محیط زمانه خویش به کلی بیگانه بماند و از آن به شکلی مثبت یا منفی تأثر نپذیرد.[۲۷] توالی ادوار تاریخ ادبی غالباً با توالی افکار فلسفی نوعی هماهنگی نشان می‌دهد و شاید فقط در نزد جوامعی که افکار فلسفی به جهات مختلف از رشد یا از رواج بازمانده است این هماهنگی را نتوان مشاهده کرد. نه فقط آنچه تا اینجا درباب ارتباط بعضی تعالیم فلسفی با پاره‌یی مکتب‌های ادبی مذکور افتاد این دعوی را تأیید می‌نماید بلکه بررسی‌هایی هم که از دیدگاههای دیگر درباب ارتباط بین آثار نویسندگان وعقاید وافکار فلسفی انجام شده است بیش و کم این قول را قابل تصدیق می‌کند. از جمله تحقیقات ویلهلم دیلتای (۱۹۱۱-۱۸۳۳) مورخ ادبی و فیلسوف آلمانی نشان می‌دهد که در تاریخ افکار و عقاید، می‌توان سه گونه جهان‌بینی (weltanschauung) را تفکیك کرد: اول جهان‌بینی اصحاب فلسفهٔ اصالت تحقق که از ذیمقراطیس تالوکرسیوس، و از تامس‌هابز تا اصحاب دائرةالمعارف فرانسوی را شامل می‌شود و نزد پیروان عقاید حسی و مادی‌نیز شایع است. این طرز جهان‌بینی درحقیقت امور روحانی‌را به‌وسیلهٔ امورجسمانی ومادی تفسیروتحلیل می‌کند. دوم جهان‌بینی اصحاب پندارگرایی (Idealismus) عینی است که ازهراکلیتوس تاهگل ادامه دارد و کسانی چون اسپی‌نوزا، لایب‌نیتس، وهگل هم به‌این مکتب مربوط هستند و این شیوه جهان‌بینی واقعیت خارجی را تعبیری از واقعیت درونی تلقی می‌کند. سدیگر عبارتست از جهان‌بینی فلسفهٔ پندارگرایی «مثنوی» که از افلاطون تافیخته ادامه دارد وحکماء قرون وسطی وکانت هم به‌اعتقاد دیلتای درین سلسله بوده‌اند و اینان قایل به‌تمایز و تفاوت بین روح و طبیعت هستند. به‌عقیدهٔ ویلهلم دیلتای دربین نویسندگان معروف بالزاك و استاندال به‌گروه نخست تعلق دارند، گوته به‌دستهٔ دوم مربوط است وشیلر به‌دستهٔ سوم. به‌علاوه ازلحاظ احوال نفسانی، آنچه درنزدنویسندگان دستهٔ اول‌غلبه دارد عبارتست‌ازذوق‌برهان واستدلال، آنچه درنزد نویسندگان دستهٔ دوم بیشتر بارزست گرایش به‌شور واحساس است و آنچه درنزد نویسندگان دستهٔ سوم غالب به‌نظر می‌رسد عبارتست از میل واراده.[۲۸]

این قول دیلتای فقط یك نمونه ازمساعی محققان است درتوجیه و تبیین ارتباط بین آثار ادبی و افکار و فلسفه‌های جاری. نظیر اینگونه مساعی درتاریخ نقادی کم

نیست و از ذوق تحلیل و تعمیم نقادان و گرایش‌های فکری خود آنها حکایت دارد. پیداست که در نتایج اینگونه تعمیم و تحلیل نیز همواره جای بحث هست و مخصوصاً جایی که صحبت از حصر امور مختلف در مقوله‌هایی معدود باشد موارد استثنایی غالباً آن اندازه هست که امکان حصر را مشکوک کند. در هر حال با آنکه هماهنگی قاطع و دایم بین ادبیات با فکر و فلسفه امری نیست که آن را بتوان در تمام جوامع و فرهنگ‌ها به‌یك اندازه بارز و محقق یافت مبنای نظری آن که عبارت از ارتباط آثار ادبی با محیط روحی عصر است کمتر محل تردید واقع شده است و مخصوصاً در ادواری که بعضی افکار و تعالیم، نفوذ خاصی در محیط عقلی و جامعهٔ عصری دارند ادبیات ناچار در گذرگاه فکر و فلسفه واقع می‌شود و نقد که خود به‌هرصورت، نوعی فلسفه است، از جریانهای مربوط به‌فکر و فلسفهٔ عصر متأثر خواهد گشت.

۱۸

نقدنقد، عیارها و نقدها

در اینکه نقدادبی کارش محدود به‌تحلیل و تفسیر آثار ادبی است یا علاوه بر آن، به‌داوری و ارزیابی این آثار نیز مـی‌پردازد البته بین صاحبنظران اختلاف هست معهذا درین نکته که نقدادبی در هرحال کاری که انجام می‌دهد جز نوعی شناخت (Knowledge) نیست اختلاف نظری ظاهراً نباشد. اختلاف درباب امکان داوری یا عدم امکان آن نیز ناشی ازین است که باید دید در نقدادبی شناخت هدف است یا وسیله؟ چرا که اگر شناخت، هدف باشد نیل به‌شناخت عاری از شایبه (Desinterested)، ورود درقلمرو داوری و ارزیابی را نمی‌تواند اجازه دهد و اگر شناخت به‌تنهایی نتواند هدف نقدادبی محسوب شود، چاره‌یی نیست جز آنکه آن را وسیله‌یی سازند برای داوری در آثار. اینجاست که محقق بازبامسألهٔ حدود و امکـان نقد سروکار پیدا می کند و اینکه آنچه به‌عنوان شناخت برای منتقد حاصل می‌شود تا چه حـد «عینی» ومعتبر می‌تواند تلقی شود. این همان بحث معروف «نقادی» است که کانت درمسألهٔ معرفت فلسفی مطرح کرد و در واقع نقدادبی هم از آن جهت که سعی در شناخت احوال اعیان کائنات دنیای ادب دارد نوعی فلسفه است و باید منتقد هـم مثل فیلسوف این نکته را بررسی کند که در این «علم به‌احوال کائنات»ـ که فقط محدود به‌کائنات ثانوی و درواقع عبارت از موجودات دنیای ادب است ـ آنچه حد «طاقت بشری» را که در تعریف معروف فلسفه هست تعیین می کند کدام است؟ بدینگونه مسأله‌یی که در پایان مباحث مربوط به‌نقدادبی نیز، مثل آغاز آن، می‌تواند مطرح بحث و نظر محقق باشد شناخت حد و ارزش نقدست ـ نقدنقد

البته دنیایی که «شناخت» آن مورد نظر منتقد ادبی است با دنیایی کـه فیلسوف

برای شناخت آن می کوشد تفاوت دارد چرا که دنیای منتقد برخلاف دنیای فیلسوف، یك دنیای ثانوی و تبعی است و البته مخلوق انسان است نه مخلوق یك امر تفسیر- ناپذیر خارج از انسان. اما همین نکته که این دنیای طبیعی مخلوق انسان است یك ویژگی جالب به آن می‌دهد که شاید تا حدی در فهم و شناخت آن کمك می کند. قضیه این است که اگر دنیای واقع -دنیای فیلسوف- که مخلوق انسان نیست از آنرو که برحسب تعبیر حکماء الهی فعل خداست شاید نمی تواند غایت خاصی داشته باشد و درواقع وقتی غایت عبارت باشد ازامری که نیل به آن کمال مطلوب فاعل محسوب است ناچار ذات خداوند که نزد حکماء مزبور کمال بالفعل است باید از غایت منزه باشد، پیداست که دنیای تبعی- دنیای منتقد که مخلوق انسان است- نظر به آنکه فعل انسان شمرده می‌شود باید غایت داشته باشد ووقتی انسان درهر فعل ارادی خویش غایتی را منظور دارد البته اگر در خلق هنر و زیبایی هم حتی گه‌گاه نوعی «غایت گریزی» نشان می‌دهد همان نیز نوع دیگری از غایت‌گرایی و درواقع مثل بازی وتفریح برای تقویت ذخایر نیروی جسمانی یا انصراف ازعوامل واسباب خستگی- آور و ملال‌انگیز عادی است. از اینجا طبعاً این نتیجه حاصل می آید که چون فعل ارادی انسان بی‌غایت نیست و خلق و ابداع آثار ادبی هم حتی درآنجا که شاعرو نویسنده تمنیات واغراض نهفته وضمیر ناخودآگاه را عرضه می کند لااقل درتحریر و نشرآن تحت تأثیر خواست و ارادهٔ خودآگاهانه است پس می‌بایست درهرحال نوعی تعهد والتزام داشته باشد که حتی درصورت گریز ازتعهد هم بازهدف فعالیت ادبی او ازمقولهٔ تعهد والتزام خواهد بود و به‌هر حال دراین گریز هم مصلحتی را می‌جوید که نیل بدان خود وی یا نوع وی را به‌نوعی کمال خواهد رسانید. این تصورغائیت برای آنچه مربوط به‌فعالیت ادبی‌است البته بالضروره ایجاب نمی کند که هنرخود به‌هیچوجه غایتی محسوب نشود. نه‌فقط بدان سبب که دربعضی موارد خود هنر به‌عنوان امری که حس زیبایی پرستی انسان را محظوظ و ارضاء می کند می‌تواند غایت خویش باشد بلکه نیز از آن‌رو که نفی مطلق غائیت از هنرانکار استقلال آن را نیزالزام می کند و این بدانمعنی است که هنر را به‌عنوان یك «بنیاد اجتماعی» (Social Institution) درآستانهٔ بنیادهای دیگر-مثل دین، اخلاق، وطن، آزادی، و جزآن- قربانی کنند. معهذا چون به‌هرحال ارتباط این بنیاد با بنیادهای

دیگر از نوع ارتباط ارکان یك موجود «آلی» (Organic) با یکدیگرست، توسعهٔ فعالیت هر یك در حدی خاص موجب توسعهٔ فعالیت دیگران خواهد بود و چون مجموعهٔ بنیادها که این موجود آلی را می‌سازد می‌بایست غایت خاصی را که فعل انسانی ناچار- برخلاف فعل الهی در نزد حکماء - بالضروره متوجه آنست تحقق بخشد پس غایت هنر نمی‌تواند همواره در خود آن باشد چنانکه در جامعهٔ انسانی نیز دین و اخلاق و سایر بنیادها هیچ یك نیز بطور مستمر و ثابت غایت خویش نیست بلکه ربط و ارتباط و فعل و انفعال آنهاست که مجموعاً غایت فعل انسانی را به‌عنوان غایت جامعه تحقق می‌بخشد. ازین‌روست که درفعالیت ادبی مسألهٔ التزام وتعهد، به‌مثابهٔ امری که لازمهٔ تصورغائیت درفعل انسانی است، مطرح می‌شود اما باز، ممکن هست مواردی پیش بیاید که اجتناب از هرگونه تعهد وسیله‌یی باشد، برای تحقق نهایی غایت انسانی.

در هرحال طبیعت و نهاد دنیایی که منتقد شناخت آن را هدف خویش می‌یابد با تصور نفی غائیت ملازم نیست اما این نکته مانع از آن هم نیست که شناخت منتقد فقط دریك شکل عاری ازشایبه، مطلوب باشد. چرا که نفوذ درچنین دنیایی که خود به‌هر حال هدف و غایتی دارد وقتی برای منتقد ممکن هست که صمیمانه در صدد شناخت باشد -شناخت صمیمانه. ازینجاست که من مکرر گفته‌ام نقد خوب هزار گونه هست، و اما نقد بد یك‌گونه بیش نیست و آن نقدی است که عاری ازمجاهدهٔ صمیمانه باشد -وعاری ازشناخت صمیمانه. درحقیقت همین شناخت صمیمانه است که منتقد را وامی‌دارد تا درمجاهده‌یی که جهت نیل به‌این غایت داردفقط به‌حقیقت‌جویی بیندیشد وبس. یعنی ارزیابی خویش را برنهج درست انجام دهد تاشناخت واقعی و دقیق برایش حاصل آید نه‌شناخت اجمالی و غیر واقعی. اما آیا برفرض آنکه منتقد خود را ازهرگونه شایبه‌یی خالی کند باز شناخت واقعی و دقیق برایش ممکن هست یا نه؟ این مسأله‌یی است که منتقد را با همان مشکل اساسی حکماء مواجه می کند درباب حدود شناخت. درحقیقت محدودیت منتقد وعدم قدرت وی براینکه وجود خود را از هرگونه شایبه‌یی خالی کند سبب می‌شود که از لحاظ نظری نقد علمی امری به‌کلی غیرممکن جلوه کند لیکن از دیدگاه نظری نیل

به‌شناخت واقعی و دقیق البته غیرممکن نیست الا آنکه مثل آنچه حکماء ما درباب حکمت می گفتند امکان آن محدود است به‌حد طاقت بشری.

معهذا چون دنیایی که فیلسوف باشناخت آن سروکار دارد با دنیایی که شناخت آن مورد توجه منتقد است تفاوت دارد البته نباید توقع داشت شناخت این دوگونه دنیا هم یك‌گونه باشد و از یك مقوله. دنیای موردنظر منتقد دنیای شعر وادب است و تازه درین باب هم جای بحث هست که آیا خود شعروادب را می‌توان از مقولهٔ معرفت وشناخت به‌شمار آورد یا نمی‌توان؟ مخصوصاً که اگر شعر و ادب چیزی جز نوعی شناخت نباشد کار منتقد شناخت نوعی شناخت خواهد بود- از مقولهٔ علم شناخت (Epistemology) و اگر امر مستقلی از مقولهٔ واقعیت انسانی باشدکار منتقد از مقولهٔ شناخت وجود (Onthology) خواهد بود. آنچه ادب و شعر را از مقولهٔ نوعی ذات و وجود مستقل جلوه می‌دهد، این نکته است که اثرادبی درطی زمان که دوام پیدا می کند تقریباً وجودی مستقل‌اما بالان وفزاینده می‌شود که همراه زمان رشد می‌یابد و همواره به‌همانگونه که از زیردست آفرینندهٔ خویش بیرون می‌آید باقی نمی‌ماند. حتی به‌قول تی.اس.الیوت، وقتی اثر ادبی تازه‌یی به‌وجود می‌آید درعین‌حال برای تمام آثار ادبی دیگر که قبل از آن بوده‌اند واقعهٔ تازه‌یی روی داده است. اینکه بعضی منتقدان معاصر می گویند هراثرادبی که شایستهٔ‌ترجمه به‌نظرمی‌رسد باید هرپنجاه سال‌یکبار ازسرترجمه شود چراکه هرنسل تازه‌شاهکار-های ادبی را باشیوه‌یی که خاص خود اوست تلقی‌می کند[۲] در واقع به‌همین‌ملاحظه است که آثار ادبی بعد از ولادت خویش نیز اگربمانند رشد و کمال دارند وهرگز به‌آن صورت که‌آفرینندگانشان‌آنهارا به‌وجود آورده‌اند باقی نمی‌مانند. البته مراد آن نیست که تصرف در آن آثار میشود و در طی زمان افزود و کـاست در آنها حاصل می‌آید مقصود آنست که طرز تلقی مردم درطی زمان، دگرگونی آشکاری در مفهوم و معنی آن آثار به‌وجود می‌آورد. فی‌المثل دیوان حافظ را آنگونه که درعصرما تلقی می کنند و محتوایی که در روزگار ما به‌آن بار می کنند با آنچه در هنگام حیات خود شاعر بدان اسناد می کرده‌اند البته تفاوت دارد و اگر در عصرما به‌بعضی از مفاهیم مربوط به‌عصر خود او - آنگونه که فقط از طریق نقد تاریخی

به‌آن می‌توان رسید ــ توجه نمی‌شود درعوض مفاهیم تازه‌یی ــ آنگونه که مربوط به‌مسایل عصر ماست ــ به‌آن افزوده شده است که در آینده نیز دیوان حافظ از آن به‌کلی خالی نخواهد شد وحتی دایم برآن چیزهایی افزوده خواهد گشت و هر عصر تصویر خاص خود را برتصویر گذشتهٔ حافظ می‌افزاید و عجب نیست که در پایان چندین قرن حافظ هنوز وجود بالنده‌یی تلقی شود و ازین حیث دنیای شعر و ادب‌هم مثل دنیای واقعیت‌های حسی ــ منتهی به‌نحوی خاص خود ــ دنیای ذوات و عوارض خواهد بود نه‌دنیای شناخت‌های ثابت و مجرد. با اینهمه، از همین کائنات بالنده و فزاینده‌هم مثل کاینات عالم حسی آنچه موضوع شناخت واقعی قرار می‌گیرد در واقع ذوات (Noumenes) نیست عوارض (Phenomenes) است.

البته این نکته‌هم هنوز به‌هرحال محل بحث است که آیا شعر و ادب غیر از آنکه خود ذوات مستقل وکاینات عینی ــ از نوع واقعیت‌های ثانوی و انسانی ــ هستند، ازمقولهٔ علم‌هم به‌شمار توانند آمد یا نه؟ درهرحقیقت بعضی صاحبنظران می‌پندارند که آنچه شاعر یا داستان‌نویس ابداع می‌کند قطع‌نظر از آنکه یك امر مستقل و لااقل یك پدیدهٔ واقعی و انسانی است از لحاظ ماهیت خود نوعی معرفت است چرا که به‌هرحال تعبیریست از آنچه در «نزد» نویسنده یا در «قصد» او حقیقت‌نام دارد. حتی‌ارسطوهم در فن شعر این نکته را خاطرنشان کرده است که درمقابل آنچه مورد توجه مورخ‌است وچیزی جز حقایق‌جزئی نیست آنچه مورد توجه‌شاعرست عبارتست ازحقیقت کلی.[۳] اما اگرشعروادبیات‌نوعی‌معرفت باشد ودرمعرفت‌نظربه‌کشف‌ودریافت حقیقت وواقع داشته باشد تفاوت‌آن با علم درچیست وشعر و ادب چگونه می‌تواند در قلمرو خیال و دنیای رؤیاها و ضمیر ناخودآگاه نفوذکند؟این تفاوت را قطعاً باید درتفاوت بین دوگونه دنیا ودنیای حسی و دنیای شعر که نوعی تصویر آن است ــ جستجو کرد. درحقیقت، یك‌تفاوت عمده بین شعر وعلم درهمین نکته است‌که علم با دنیای حسی و واقعی سروکار دارد و با قوانین و اصولی که برآن دنیا حاکم است درصورتیکه شعر و ادب با تأثر و احساسی سروکار دارد که این دنیای حسی و واقعی درما پدید آورده است و ازین‌روست که برخلاف علم آنچه ازشعرحاصل میشودهمه‌جا یکسان‌نیست وبرحسب احساس وادراك آفرینشگران

این آثار تفاوت دارد. این تفاوت از اختلاف میزان تأثر و از تفاوت دید و ذوق ناشی است و مربوط است به‌اینکه منشأ این احوال، به‌هرصورت، امور ذهنی‌است اما البته درعلم این تفاوت نیست چرا که قوانین دنیای حسی به‌قلمرو امور عینی تعلق دارد و به‌خواست وخوشایند ما مربوط نیست. برای آنکس که به‌عنوان اهل علم با دنیا سروکاردارد دنیا همواره همان‌است که هست اما کسی که به‌عنوان‌هنرمند و شاعر با دنیا سروکار دارد دنیای او ادراکات و عواطف اوست که مربوط است به‌توالی بی‌وقفهٔ جریان حیات. درواقع برای آنکس که مرد علم است شب مدت محدودیست ازدورهٔ‌حرکت وضعی کرهٔ ارض وحد آن فقط برحسب قوانین‌ریاضی در زمان ومکان معین ممکن هست دراز یا کوتاه شود اما برای شاعر برحسب آنکه شب در وصال دوست بگذرد و یا درفراق به‌سر آید امکان دارد بیش از آنچه در واقع هست کوتاه یا بلندجلوه کند. معهذا دنیای علم با پیشرفتهایی که دایم دروسایل و مقدمات آن حاصل می‌آید طبعاً همواره درمعرض تبدل واقع میشود وآنچه‌امروز یك حقیقت علمی محسوبست ممکن است فردا چنان نباشد درصورتیکه دنیای‌شعر که خود برحسب احوال و اوضاع، در ازمنه و امکنه مختلف تفاوت دارد همواره همان حالت تحرك و تغیر دایم خود را حفظ می‌کند و به‌همین سبب با گذشت‌ایام حقیقت آن چندان تغییر و تبدیل نمی‌یابد ازین‌رو نباید تعجب کرد که فی‌المثل قانون ابن‌سینا، به‌عنوان یك اثر علمی، درمقابل دگرگونیهایی که درقلمرو شناخت علمی حاصل آمده است معروض دگرگونی شود و اعتبار علمی خود را تدریجاً از ازدست بدهد درصورتیکه شاهنامهٔ فردوسی ـ اثرشاعرانه‌یی که همزمان با آن به‌وجود آمد ـ درطی قرنها همچنان بالنده و فزاینده باقی بماند.

نقد ادبی از آن‌جهت که به‌قول ماثیوارنولد می‌کوشد تاشناخت بی‌شایبه‌یی ازدنیای شعر و ادب حاصل کند درعمل بادشواریهای بسیار سروکار داردکه قبل از هرچیز باید محدودیت‌های انسانی ـ حدود طاقت بشری ـ مربوط به‌منتقد را سرمنشأ این دشواریها شمرد. اگر آنگونه که ماثیوارنولد می‌پندارد هدف منتقد درعین حال آن باشد که بهترین محصول اندیشه و دانش را درمعرض شناخت آورد غایت کار نقد عبارت خواهد بود از ارزیابی ـ داوری. درحقیقت این طرز تلقی هم الزام

می کند که نقدبرای ارزیابی ملاك ومعیاری نیزداشته باشد. اما کدام معیار و کدام ملاك؟ به‌هر حال فقط درصورتیکه موازین و معیارهایی وجود داشته باشد منتقد می‌تواند امید داشته باشد که داوری او درنظر دیگران هم معتبریا لااقل مقبول تلقی شود. اما یك نظراجمالی به‌تاریخ شعر وادب نشان می‌دهد که درباب چنین مقیاس و معیاری تاچه‌حد اختلاف‌نظرهست. منتقدی‌هست که لطف و کمال یك‌اثر راناشی ازسادگی‌آن می‌داندمنتقدی‌هم‌هست که یك‌اثررا به‌خاطر زیبایی و آرایش مصنوعی آن‌زیبا وعالی می‌یابد. اثری‌را به‌جهت‌آنکه اخلاقی‌است بعضی منتقدان ستوده‌اند اثری را هم به‌سبب آنکه اخلاق جاری را پامال کرده است بعضی منتقدان دیگر ستایش کرده‌اند. نزد برخی، تنوع و کثرت مناظر و موضوعها موجب میشود که شعری درخور تمجید جلوه کند و نزد بعضی دیگر وحدت ویکسانی است‌که اثری را شایستهٔ اعجاب وتحسین می‌سازد. یك نقاد، اثری را به‌خاطر شوروهیجان تب‌آلودی که درآن هست می‌ستاید و نقاد دیگراز یك اثر به‌خاطر آرامش و سکونی که دربیان وفکرنویسنده‌اش محسوس است ستایش می کند. تاریخ نقدادبی آگنده است از اینگونه داوریهای گونه‌گون که نشان می‌دهد دست یافتن به‌مقیاس واحد تا چه حد دشوار است.[۴]

به‌علاوه اگر درباب این مقیاس و میزان هم در یك دوره یـا در یك اقلیم یك چند اتفاق نظر نیز حاصل آید بازممکن است منتقد دررعایت این میزان درمعرض اشتباه واقع شود. نه‌فقط به‌آن جهت‌که وجود اومحدودیتهای روحی، اخلاقی، اجتماعی، و دینی دارد و خواه ناخواه دستخوش پیشداوریهای نـاشی ازین محدودیتهاست بلکه نیز ممکن است وی درقضاوتهای خویش دچار شتابزدگی هم بشود، از مقدمهٔ درست نتیجهٔ نادرست بگیرد یا نتیجهٔ درست را از مقدمهٔ نادرست بدست آورد. این دشواری را هم درپیش دارد که اگر از قدرت آفرینندگی به‌کلی بی‌بهره باشد شاید نتواند محرکات واقعی نویسندگان و شاعران را درك کند و اگـر خود آفریننده هم باشد بساکه اشتغالات ذهنی ومسایل شخصی نیز او را ازغور درست دریك اثر باز دارد. درادبیات مخصوصاً این اشکال هم هست که برخلاف آنچه فی‌المثل درمورد یك بنای کهن یا یك پردهٔ تصویر مطرح است منتقد سروکار با

اموری مادی و ملموس ندارد سروکارش با تصویریست که ازیك داستان، یك شعر، یا یك نمایشنامه درذهن وی حاصل شده است. بنابراین، چیزی که مورد بحث و فحص اوست تجربهٔ خود اوست نه‌یك واقعیت خارجی وتازه تصویری هم که وی از یك شعر یا یك داستان درذهن دارد ناشی از تجربهٔ اوست دروقتی که مشغول مطالعهٔ آن اثربوده است. اما همانطورکه برحسب قول مشهور انسان هرگز، دوبار دریك آب غوطه نمی‌خورد بدون شك تصور و دریافت منتقد هم آنگونه که در هنگام نوشتن نقد دارد با آنچه در اولین برخورد با اثری که مورد انتقاد اوست برایش حاصل شده است البته تفاوت دارد. اصلاً درفاصلهٔ بین اولین باری که وی یك اثر را خوانده است با دومین بار که آن را می‌خواند بیشك در وجود وی از همان خواندن اول تغییری حاصل شده است و اکنون دیگر وی در دومین‌بار همان شخصی که آن اثر را برای اولین بارخوانده است نیست و چگونه می‌تواند مطمئن باشد که احوال نفسانی‌وی درنحوهٔ تلقی‌ازین‌اثر، درفاصلهٔ باراول وباردوم همچنان یکسان باقی مانده باشد؟ به‌علاوه ممکن است منتقد به‌درستی نتواند تمام احوالی را که از تأثیر مطالعه دروی پدید آمده است و درایجاد نحوهٔ تلقی و قضاوت او تأثیر گذاشته است در خاطر نگهدارد تا داوری خود را از تأثیرهای نامساعدی که ممکن است احیاناً ربطی هم به‌ارزش واقعی اثر نداشته باشد دور و مصون دارد و آن را با میزانهایی که خود وی آن را معتبر می‌شناسد کاملاً هماهنگ بنماید. از اینها گذشته اگرمنتقداز تلقی وادراك خویش‌هم مطمئن شود باز این امکان هست که طرز تعبیر و لفظ و بیانی که دارد نتواند تمام دریافت او را به‌درستی منعکس کند چرا که اصطلاحات مربوط به‌نقادی ـ آنگونه که وی آنرا از دیگران اخذ و تلقی کرده است ـ ممکن است دقیق وصمیمانه نباشد و اگر خود وی نیزاصطلاحات تازه بسازد بیم آن هست که آن تعبیرات را عامه درهمان معانی که مراد اوست درك نکنند یاآن اصطلاحات را از راه تکرار و سوء استعمال تدریجاً چنان دست‌فرسود سازند که بعدها مراد واقعی وی از آن عبارات به‌آسانی درك شدنی نباشد.

دربین ملاکهایی که منتقدان در ارزیابی آثار ادبی برآنها غالباً تکیه کرده‌اند آنچه «عقل» (Reason) و«طبع» (Nature) خوانده میشودمخصوصاً مبنای مکتب کلاسیك

نو درادبیات قبل ازعهد رمانتیك بوده است. منتقدان این مکتب که بوالو فرانسوی والکساندرپوپ انگلیسی ازبرجستگان آنها بشمارند درواقع آثاری را می‌پسندیدند که با آنچه‌آن را مقتضای عقل وطبع می‌خواندند ـواین نامی بودکه‌آنها برتقلید شیوهٔ کلاسیك یونان ورم باستانی می‌نهادندـ موافق باشد. اما عقل و طبع درهمهٔ خلق و در تمام ادوار وآفاق جهان بریك گونه نیست تا آن را بتوان ملاك ومعیاری برای ارزیابی‌گرفت و در حقیقت نهضت رمانتیك هم که مکتب کلاسیك را به‌آن صورت که دراروپای عصرلوئی‌ها بود به‌کلی تعطیل کرد درتخطئه و رد موازین آن، خود هم به‌اقتضای طبع وعقل متشبث می‌شد. به‌علاوه آنچه انسان را از مطالعهٔ آثار ادبی متمتع می‌کند توافق آنها با طبع و عقل نیست زیرا ممکن هست آثاری نیز وجود داشته باشد که با اقتضای طبع و عقل هم توافقی نشان ندهند و با اینهمه، مورد پسند و قبول ما واقع شوند. اینکه کانت زیبایی را غائیتی بدون غایت‌می‌داند،[5] حقیقتی‌است‌که درعین‌حال منشأ مکتب نقد هنرشناختی ـازادگارپو و والترپاتر تا بندتوکروچه وجوئل اسپینگارنـ شده است.

درهر حال اختلاف درباب ارزش میزانهای گونه‌گون آن اندازه است که به‌نظر می‌آید مبانی و اصول در هر دوره و هرجامعه می‌بایست تابعی از اقتضای زمان و محیط باشد و همین نکته است که تصور روش تاریخی را الزام می‌کند. معهذا این روش تاریخی گه‌گاه در نقدادبی ممکن است نتایج نامطلوب به‌بار آورد چرا که احتمال دارد منتقد را به‌اشتباه مورخ دچارسازد ودراو این تصور را القاء کند که آنچه از لحاظ تاریخی مهم است ازلحاظ ادبی و هنری محض هم ارزش دارد. به‌علاوه این شیوه ممکن است منتقدرا به‌این خطا بیندازدکه اثری‌ادبی رابدانجهت که معرف احوال‌یك عصرست بستاید واثری دیگر را بدان‌سبب که فی‌المثل چیزی از ویژگیهای عصررا منعکس نمی‌کند ناچیز شمارد. اما البته شك نیست که تاریخ گرایی[6] (=Historicism) یك ویژگی‌عمدهٔ نقدادبی‌عصرحاضرست‌ولااقل درنقدی که به‌شناخت جزمی وعینی وبی‌شائبه نظردارد، رابطه‌یی که منتقد بین‌اثر بانویسندهٔ آن تصور می کند اجازه نمی‌دهد که منشأ تاریخی اثر را نادیده گیرد. زیرا درهر دوره عقاید و سلیقه‌هایی هست که طرز ارزیابی مردم را درمورد آثار ادبی هدایت

می کند و خواه ناخواه مولود حوادث و احوال لحظه‌ها و ادوار تاریخی است. این چیزیست که درقرن‌ما نیز مثل قرنهای گذشته به‌طور بارزی جلوه دارد، و البته ملاکهایی که قرن‌ما در ارزیابی به‌کار می‌برد ناچار منشأ تاریخی خود را دارند. درست است که آنچه درامریکا دراوایل قرن حاضر نقدنو خوانده می‌شد رهایی ازین قیود را طلب می کرد. اما این رهایی از قیود چیزیست که نقادان مکتب هنر برای هنر هم به‌نوعی دیگر آن را مطرح می کرده‌اند و قبول آن درحکم نفی یك یا چند بُعد آثار انسانی است: بعد تاریخی، بعد اخلاقی، بعد اجتماعی وجز آنها. در حقیقت نفی بعد تاریخی مثل اینست که از منتقد بخواهند یك اثر کامو یا برشت را به‌جای آنکه درجوّ فرهنگی اروپای دوران جنگ دوم‌جهانی ارزیابی کند، چنان بررسی‌نماید که‌گویی این اثر تعلق به‌دوران لویی چهاردهم یا عصراگوست قیصررم باستانی دارد. این غیر ممکن است، و اصلاً شناخت و ارزیابی نیست. البته در ارزیابی‌با ملاك تاریخ هم آنچه اهمیت دارد آنست که منتقد هرگونه ملاك دیگر را به‌خاطر ملاك تاریخی نفی نکند و بدین اکتفا نکند که همه چیز را فقط بامعیار تاریخی بسنجدوفی‌المثل‌بعد روانشناختی یا زیباشناختی‌آثار ادبی‌را نادیده بگیرد. در واقع، تاریخ‌گرایی از منتقد طلب می کند که هرگز درصدد برنیاید آثارادبی یك دوره را با قواعد و معیارهای دورهٔ قبل یا دورهٔ بعد بسنجد. چنین کاری مثل آنست که کسی را به‌خاطر امری که درآن باب تعهد و مسئولیتی ندارد موآخذه کنند. بدون شك قواعد فن شعر ارسطو و هوراس به‌منتقد کمك می کند تا آثار اوری پیدس، اریستوفانس، و ویرژیل را که از لحاظ تاریخی در جایگاه واقعی آنها نهاده است بهتر ارزیابی کند اما اگر وی بخواهد آثار شیکسپیر، شیلر، و بایرون را که از لحاظ تاریخی به‌ادوار دیگر تعلق دارند همچنان با همان معیارها بسنجد و اقتضای احوال زمانه‌شان را درنظر نگیرد، درشناخت و ارزیابی خویش توفیقی نخواهد یافت. بااینهمه منتقدی هم که زیاده به‌تاریخ می‌نگرد درمعرض این خطرهست که اصلاً به‌جای نقدادبی درنقد تاریخی مستغرق شود ودرعوض ارزیابی ادبی به‌ارزیابی تاریخی بسنده کند و باز پاره‌یی بُعدهای یك اثر را نادیده گیرد. نظیرهمین خطربرای منتقدی هم که ادبیات را به‌چشم یك روانکاو یا یك‌روانشناس می‌نگرد هست. در حقیقت طرز دید امثال فروید و یونگ در فهم و شناخت‌بعضی

دقایق آثار ادبی تأثیری روشنگر دارد که اهمیت آن را انکار نمی‌توان کرد. فی‌المثل «تأثیر ناخودآگاه فردی» ـ آنگونه که فروید خاطر نشان می کند ـ و تأثیر «ناخودآگاه جمعی» ـ آنگونه که در بیان یونگ هست ـ البته در توجیه نحوهٔ پیدایش قسمتی از آثار ادبی قابل ملاحظه است اما ادبیات تنها به‌قلمرو ناخودآگاه تعلق ندارد و ضمیر خودآگاه و عکس‌العمل ارادی هم ـ قطع‌نظر از تفسیری که فروید و یونگ از آنها می کنند ـ حق دارند سهم خود را از آن مطالبه کنند یا تفسیر یونگ و فروید را محتاج به‌اصلاح و تصحیح بیابند. به‌علاوه دید یك روانکاو در آثار شاعران و نویسندگان فقط «موارد» (Cases) ی را که معرف ناهنجاریهای روانی و عصبی است می‌جوید و چون غالباً ارزیابی اثر را با ارزیابی صاحب اثر خلط می کند، به‌ـ اشتباههای سخت منجر میشود. در واقع منتقدی که یك قطعه شعر را معرف یك لحظهٔ تاریخ یا یك حالت روانی نویسنده و شاعر تلقی می‌نماید غالباً فراموش‌می‌ـ کند که ممکن هست در آن قطعه آفرینندهٔ اثر عمداً سعی کرده باشد احوال خود و زمانهٔ خود را از نظر خواننده مستور بدار یا آن را دیگرگون جلوه دهد و پیداست که در چنان حالی داوری منتقد تا چه حد در معرض اشتباه خواهد بود.

ارزیابی معیارها بدون شك منتقدی را که به‌شناخت خویش اهمیت می‌دهد با این بحث مواجه می کند که از نقد ادبی چه نقش و وظیفه‌یی (Function) را بایدانتظار داشت و حدود قلمرو آن را تا کجا باید وسعت داد؟ به‌هرحال نقد، خواه آنگونه که بعضی صاحبنظران می‌خواهند عبارت از کشف وجستجوی زیبایی‌های یك اثر باشد یا آنگونه که اقتضای لفظ در نزدماست بررسی درعیب‌ها و خلل‌هایی باشد[7] که در کلام نویسنده یا اثر اوهست، آنچه منتقد بدان نیاز دارد ملاك ومعیاریست تا در ایفای نقش واقعی منتقد به‌او کمك کند. اما تمییز زیبایی وزشتی بدون‌شك فقط یك جنبه از نقش واقعی منتقدست چرا که اثر ادبی ممکن است ورای زیبایی ابعاد دیگر هم داشته باشد که آنهمه را با این معیار واحد نمی‌توان سنجید. کلام ویکتور هوگو که می‌گوید سراسر قلمرو انتقاد آنست که معلوم کند اثری خوب است یا بد حدروشنی برای نقش ووظیفهٔ منتقد معلوم نمی کند چرا که مشکل وی عبارت میشود از اینکه خوب وبد را بداند که چیست؟ قول جویل اسپینگارن

هم که تحت نفوذ تعلیم کروچه می‌گوید نقد فقط باید این را معلوم کند که هنرمند چه می‌خواسته است بگوید و آیا آنچه را می‌خواسته است توانسته است بیان کند یا نه[۸]، خود در این مورد چندان مشکلی را حل نمی کند. زیرا، نه‌فقط فهم اینکه هنرمند واقعاً چه می‌خواسته است بیان کند گه‌گاه جز از روی ذوق شخصی برای منتقد ممکن نیست بلکه نیز درك این نکته که وی تا چه حد در بیان مراد خویش توفیق یافته است ملاك روشنی ندارد. تازه این مسألهٔ دیگر هم ممکن است طبعاً برای منتقد پیش بیاید که آنچه هنرمند خواسته است بگوید آیا ارزش گفتن داشته است یانه؟ و این خود رشته‌یی است که سردراز دارد ومنتقد را ممکن است به‌قلمرو مشاجرات اخلاقی و اجتماعی بکشاند و ناچارش کند که آثار ادبی را نه با ملاك ادبی بلکه با ملاکهای فلسفی ارزیابی نماید. بدینگونه، نقد ادبی با بحث و نقد در مسایل فلسفی خلط میشود و منتقد چاره‌یی ندارد جز آنکه در اول قدم برای خود این مسأله را طرح وحل کند که وظیفهٔ نقد و ارزش و حدود آن چیست؟

در هرحال تحقیق درشناخت نقش و وظیفهٔ نقد برای منتقد همواره یك مسألهٔ اساسی است. با آنکه مسأله، مخصوصاً در قرن اخیر موضوع مناقشهٔ جدی واقع شده است در گذشته نیز کمتر منتقد راستینی بوده است که درباب حدود وارزش کار خویش نوعی مبنای فلسفی یا به‌هرحال نوعی تصور فلسفی نداشته باشد. حتی افلاطون و ارسطو مسألهٔ نقش و وظیفهٔ نقد را در خاطر داشته‌اند چنانکه در مقابل افلاطون که بیشتر به‌جنبهٔ اخلاقی و سیاسی توجه دارد نظریهٔ ارسطو براین نکته مبتنی بوده است که نقد می‌بایست شعر و ادب را همچون نوعی فعالیت انسانی تلقی کند وبا تکیه براستقراء وقیاس آن را ازجهت ارتباط با احوال انسانی ارزیابی نماید. تا آنجا که تاریخ تحول نقد ادبی نشان می‌دهد در بین مقاصدی که نقد به‌عنوان نقش و وظیفهٔ خویش دنبال کرده است، آنچه مخصوصاً در نزد شاعران و نویسندگان مورد توجه شده است این نکته است که نقد می‌بایست طرز کاروسبك و اسلوب آفرینندگان آثار ادبی را توجیه و تبیین کند. در واقع دربین شاعران غربی، از دانته تا هوگو واز وردزورث تاالیوت، تعدادی آفرینندگان آثار ادبی نقد را به‌همین منظور دنبال کرده‌اند و این البته نوعی هدف عملی بوده است برای نقد و نقادی. حتی این هم که بعضی دیگر نقد را وسیله‌یی برای توجیه وتبیین ضرورت

اصل شعر و ادب تلقی کرده‌اند از همین مقولهٔ نقد عملی است چنانکه در رسالهٔ «فن شعر» هم هدف ارسطو ظاهراً تا حدی دفاع از شعر بوده است در مقابل حمله‌یی که افلاطون به‌وجود و به‌ضرورت اجتماعی آن می کرد. نه‌فقط درقرون وسطی ودوران رنسانس نقد ادبی غالباً به‌دفاع از شعر در مقابل ایمان پرداخته است بلکه در عصر جدید نیز بعضی اوقات منتقدان لازم دیده‌اند در مقابل دعاوی منفعت‌جویانه یا مبتنی براصالت عمل، از ضرورت وجود شعر دفاع کنند.

معهذا ورای دفاع از ضرورت شعر وادب، نقد شاعران و ادیبان گه گاه مخصوصاً متوجه به‌تعلیم و ارشاد صاحبذوقان یا حتی عامهٔ خوانندگان آثار ادبی بوده است. در واقع، از قدیم بعضی ادیبان و شاعران رساله‌ها و کتابها تصنیف کرده‌اند تا بالفعل راهنمای نویسندگی و شاعری برای تازه کاران باشد. البته امروز شایدهیچ منتقدی جدی اوقات خود را به‌این جنبه از کار نقادی مصروف نمی کند چرا که عصرما، در آنچه به‌ادبیات مربوط است چنان به‌ابداع اهمیت می‌دهد که دیگر مسایل مربوط به‌اصول فن و قواعد وحدت‌ها را نمی‌توان به عنوان حدود و قیود اجتناب‌ناپذیر برطرز بیان شاعر ونویسنده‌تحمیل کرد. درحقیقت اگر قول ساموئل-جانسون که از روی واقع‌بینی می گوید «بیشتر، عمل وطرز کار نویسندگان است که موجب پیدایش قواعد می‌شود نه‌اینکه قواعد رهنمای عمل و طرز کار آنها باشد»[۹] درست است چگونه می‌توان پذیرفت که نوخاستگان فقط بدانجهت که از حیث زمان دیرتر از پیشینیان آمده‌اند حق ندارند با عمل و طرز کار خویش‌قواعد تازه بسازند و گویی این کار فقط اختصاص به‌گذشتگان دارد؟ درینصورت هر کس که طرز کاری قابل قبول دارد می‌تواند طرز کاری را که قاعده تلقی شده است «بیقاعده» کند و قاعدهٔ دیگری به‌جای آن بنشاند. درینصورت نقد فنی، تا آنجاکه هدف آن نظارت دراجرای آنچه قواعد فن نام دارد باشد، دیگرنقدی جدی نخواهد بود. با اینهمه نقد صوری که امثال تی.اس.الیوت و عزراپاوند در عصر ما دنبال کرده‌اند تا حدی نظر به‌همین تعلیم و تبیین رموز و اصول دارد. الیوت خاطرنشان می کند که درنقدهای نخستین عزراپاوند مخاطب غالباً عبارت بود از «شاعرجوانی که شیوهٔ او هنوز شکل‌نگرفته بود» ودربارهٔ کارخودش به‌صراحت می گوید «بهترین

قسمت نقد ادبی که من نوشته‌ام عبارتست از آنچه به‌طور ضمنی از شیوهٔ کار من حاصل شده است.» تصور آنکه شاعران استاد وظیفهٔ خودمی‌دانند که تازه کاران را هدایت وارشاد کنند ناشی‌ازیك سنت دیرینهٔ کسانی‌است که از قدیم همواره شعررا همچون حرفه‌یی تلقی می کرده‌اند یامجموعه‌یی ازرموز و فنون مضبوط ومنظم‌می‌دانسته‌اند. آنچه منوچهر شصت کله، موافق روایت صاحب راحة‌الصدور، در باب سید اشرف غزنوی نقل می کند که در مکتب‌ها می گشت و کودکان را در مطالعهٔ آثار شاعران تشویق و ارشاد می کرد از نوع همان کاریست که هوراس در نظم‌و تصنیف‌منظومهٔ فن شعرخویش منظورداشت‌وباتوجه به‌همین‌مقصودبود که‌اسکالیجرو، یك منتقد عهد رنسانس هم‌درشرح فن‌شعرخاطر نشان‌می کرد که هدف وی آنست که شاعر بیافریند.[۱۰] در حقیقت اعتقاد بـه‌اینکه نقد ادبی وظیفهٔ ارشاد و تعلیم فنی‌دارد نزد بسیاری از منتقدان امـری معقول تلقی می‌شده است و لیکن کسانی کـه نقد را عبارت ازبیان تأثرات شخصی در برخورد با آثارادبی می‌دانند به‌سبب آنکه غالباً به‌اصول قطعی و مطلق اعتقاد ندارند، چنین وظیفه‌یی را انکار می کنندهرچند شاعران و آفرینندگان آثار ادبی ممکن است ازنقدهای این جماعت نیز نکته‌هایی در باب رموز و فنون کار خویش بیاموزند. غالب منتقدان دیگر، از نقادان مکتب کلاسیك اروپایی گرفته تا کسانی که در روسیهٔ امروز واقع گرایی سوسیالیست را یگانه ملاك ارزیابی آثار ادبی می‌شمارند در واقع بیش‌وکم نقد را، علاوه برسایر فوایدی که از آن توقع دارند، همچون وسیله‌یی برای تعلیم فنون و اصول‌نیزتلقی می کنند. حتی قول سنت بووهم که معتقد بود ارزیابی عامه، نویسنده رادرشناسایی کار خویش کمك می کند و کلام ماثیو آرنولد که مدعی بود همواره یك مجاهدهٔ انتقادی می‌بایست بریك مجاهدهٔ ابداعی مقدم باشد و آن را رهنمایی کند هـردو مبتنی برهمین طرز تلقی از وظیفهٔ نقد بود.

به‌خاطر تأثیری که نقد درهدایت ذوق عامه دارد بعضی منتقدان، ازجمله سنت بوو از آن توقع داشته‌اند تـا جامعه را تهذیب کند، ذوق را اصلاح نماید، و آنچه را می‌بایست درنزد جامعه تبدیل به‌سنت شود پیشاپیش اصلاح وتصفیه نماید. این نیز همان چیزیست که نقدادبی وقتی به‌قول ماثیوارنولد بهترین چیزی را که درحوصلهٔ

فکـر و دانش انسانی گنجیده است، عرضه می کند می‌تواند تـأمین نماید. اودن (Auden) هم که می‌پندارد منتقد می‌بایست شناخت فرهنگ‌های گذشته را توسعه دهد، خواننده را با وحدتی که درحیات انسانی‌هست آشنا سازد و رابطه‌بین ارزش‌ـ های انسانی را با سایر ارزش‌ها مکشوف سازد به‌همین وظیفهٔ نقد نظر دارد. همین نکته است که منتقد را دایم بین نویسنده و خوانند واسطه می کند و درواقع تصور نقدی هم که مبنی‌برترویج مرام وعقیدهٔ خاصی باشد حاکی ازهمین طرز تلقی است. تامس کارلایل هم به‌همین معنی‌نظر دارد که کارمنتقد را نوعی ترجمانگری می‌خواند، و نقد را همچون ترجمانی تلقی می کند بین آنکس که «الهـام یافته» (Inspired) است‌با آنکس که «الهام نایافته» (Uninspired) است، بین پیغامبر و آنها که نوای کلام اورا می‌شنوندو از کلام اوتنها پاره‌یی جنبه‌های‌مادی‌را درک می کنند ولیکن به‌عمق آنها پی‌نمی‌برند. این طرز تلقی‌کارلایل دربین تعدادی دیگر ازصاحبنظران‌ـ ازهگل تا اسپینگارن‌ـنیزهست. البته وقتی‌منتقد به‌عنوان یك‌ترجمان(Interpretor) بین خواننده و نویسنده قرارگیرد این اشکال ممکن است پیش بیاید که هرمنتقد برحسب وضع و زمان و تهذیب و فرهنگ خـاص خویش اثر را به‌نوعی دیگر ترجمانی کند و اثر ادبی، با این طرز برخورد منتقدان خویش به‌صورت امری سیال، غیرثابت، و متغیردرآید که به‌جای استقلال ذاتی تابع طرز تلقی تفسیرگران خویش باشد. اما این سرنوشتی است که اثر ادبی تاهست، هرگز نمی‌تواند خود را از برخورد با آن برکنار بدارد.

یك طرز تلقی از نقد هم‌که حتی لفظ نقد با مفهوم آن مربوط است وریشهٔ یونانی (Crinein) (=داوری کردن) رأی‌دادن، توجه بدان را اقتضادارد، عبارتست از نقد حکمی (Judicial Criticism)-داوری و سنجش. درتبیین همین طرز تلقی است که ریچاردز می گوید منتقد بودن عبارتست از داوری کردن درباب ارزش‌ها.[۱۱] بدون شك، تصور ماثیوارنولد هم که از نقد ادبی انتظار دارد تا بهترین چیزی را که در اندیشه ودرحوصلهٔ دانش انسان‌گنجیده است بشناسد برهمین طرزتلقی مبتنی‌است. آیا مفهوم «بهگزینی» هم که در تصور قدمای ما از مفهوم «نقد» وجود داشته است همین جنبهٔ ارزیابی و داوری را الزام نمی کند؟ البته باید دقت کرد که دراین طرز

تلقی از نقد ونقادی، کار قاضی که با توجه به‌قانون قضاوت می کند با کار آنکس که قانون و قاعده وضع می کند اشتباه نشود. منتقد وقتی می‌تواند به‌عنوان قاضی «حکم» دهد که قانون وقاعده‌یی ازپیش‌مورد تبعیت وقبول اکثریت واقع شده‌باشد واگر قانونی که مورد اتفاق وقبول عام باشد در کار نباشد قاضی دیگر به‌هیچوجه، تنها قاضی نیست قانونگذار هم هست و درآنصورت ازکجا می‌توان مطمئن شد که سعی وی درارزیابی آثار ادبی مبتنی برشناخت بی‌شایبه باشد؟ بسیاری از منتقدان که برمبنای مرام اجتماعی یانظری خویش آثارادبی را ارزیابی می کنند درحقیقت، هم قانونگذارند و هم قاضی و البته ارزیابی آنها ارتباطی با مفهوم شناخت عینی ندارد. درحقیقت شناخت عینی، امری سهل‌الوصول نیست و تازه اگر هم ممکن و حاصل شود، برای ارزیابی کافی نیست بلکه به‌مجرد اقدام به‌ارزیابی حالت عینی خود را نیز از دست می‌دهد. درواقع منتقد که می‌خواهد درباب ارزش یك اثر ادبی «حکم» کند طبعاً می بایست دروارای شناخت علمی و «عینی» از راه «احساس» هم با اثری که مورد انتقاد اوست مربوط شود. اینجاست که نقد موافق یك تعبیر معروف نوعی تبادل‌و«توسعهٔ حساسیت» (Development of Sensibility)بین شاعر و منتقد می‌شود و منتقد در وضعی قرار می گیرد که یا باید انتظار «شناخت» را بـه کلی کنار بگذارد یا امکان بی‌شایبه بودنش را. چرا که به‌قول ساموئل‌جانسون زیبایی‌های آثار ادبی‌غالباً چنانست که آنها را ازروی دلیل (Evidence=) نمی‌توان ثابت کرد و به‌این سبب غالباً به‌کلی تابع تخیل (Imagination) منتقد می‌شوند. با چنین حالی، پیداست که منتقد به‌آسانی- و جز با حوصله و دقتی نزدیك به‌سرحد وسواس- نمی‌تواند ازنیل به‌آنچه ازمقولهٔ «شناخت بی‌شایبه» شمرده تواند شد دم بزند.

البته نقدی که فقط به‌همین «تخیل» و «حساسیت» مبتنی باشد و درتأمین آن اندازه ازعینیت که امکانش هست نکوشد، امریست که فقط‌ارزش ذهنی دارد ودرصورتیکه حاکی از صمیمیت نقاد نباشد اصلاً نقد هم نیست. معهذا نقد «عینی»- یا نقدی که حتی‌الامکان عینی باشد- نیز با همه دشواریهایی که درنیل بدان هست امریست که بعضی نقادان درجستجوی آن مجاهده کرده‌اند- نقد علمی. این، همان چیزیست که

مخصوصاً از اواخرقرن گذشته درتکوین تاریخ ادبیات و آنچه تحقیق ادبی خوانده می‌شود جلوه‌دارد. اساس‌این‌طرز، البته نقدمتون‌وحل مواردمشکل ومبهم آنهاست، و به‌عقیدهٔ این‌نقادان شناخت واقعی ودقیق‌مراد ومقصود نویسندگان متون بی‌این‌کار ممکن نخواهد بود. البته نقد وتصحیح متن فقط آغاز کارست نه‌تمام آن واگر محقق به‌همین اکتفاکند که الفاظ وعبارات رادرمتن تصحیح انتقادی کند ودیگر درحاصل آن‌عبارات والفاظ به‌درستی تأمل نورزد درواقع به‌هیچ‌گونه‌شناخت واقعی نرسیده است. اما محقق راستین نقدمتون را فقط وسیله‌یی می‌شناسد تا تحقیق اورا برمبنای علمی استوار کند و او را به «عینیت» نزدیك کند. چرا که ورای آن می‌خواهد اثرادبی یاجریان ادبی‌را که مورد تحقیق اوست تاحد ممکن عاری ازشایبهٔ اغراض ومنافع به‌طور «عینی» بازشناسد. درواقع برخلاف نقدادبی که آن را گه‌گاه نوعی آفرینش‌ثانوی (=Second Creation) می‌خوانندتحقیق ادبی آفرینش‌نیست نوعی «شناخت» است‌ـوطبیعی است‌که اجتناب ازهرنوع ذهنیت‌گرایی برای آن‌ضرورت دارد. درست است که دراین نوع شناخت آنچه موضوع «شناخت» واقع میشود نیز «خود امر»یست که‌گاه‌گاه به‌کلی مبتنی برعوالم غیرتعقلی یا حتی خلاف تعقل است اما کارکسی که تحقیق دربارهٔ این «امر» می‌کند از لحاظ طرز تلقی با کار یك عالم طبیعی ممکن است تفاوت نداشته باشد. البته شیوه‌یی که محقق ادبی به‌کار می‌بندد تا آنجا که فی‌الواقع نزدیك به‌شیوهٔ کار عالم طبیعی باشد می‌تواند به‌شناخت «عینی» نزدیك شود لیکن نیل به‌دقت وعینیت عالم طبیعی برای محقق ادبی درتمام مراحل کارخویش دشواریهای بسیار دارد. به‌علاوه منکران می‌گویند اثر ادبی اصلاً امری نیست که بتواند فی‌نفسه موضوع «تحقیق» واقع شود آنچه اثرادبی می‌تواند «موضوع» آن واقع شود عبارتست از تمتع والتذاذ نفسانی.[۱۲] تحقق دراثر ادبی هم اگر ممکن باشد تازه وقتی است که درین تحقیق هدف «شناخت»نه‌نفس‌ادب، بلکه امری‌خارج از آن، باشد وبدینگونه، وقتی مورخ یا روانشناس درتحقیق راجع به‌یك اثرادبی به‌واقعیات دست می‌یابد حاصل تحقیق او غالباً بیشتر عاید تاریخ و روانشناسی می‌شود نه‌نفس ادبیات. معهذا امروز از استعمال شیوه‌های عینی و بیطرفانه در جستجوی اسناد و مدارك، از سعی درتوجیه واقعیات ازطریق ارتباط علت و معلولی، و از به کاربردن شیوه‌های مربوط به‌آمار

و ارقام می‌توان درشناخت جریانهای ادبی گه‌گاه نتایجی به‌دست آورد که هرچند مثل نتایج علوم طبیعی همه‌جا معتبر و کلی نباشد باری درحد اسناد و اطلاعات موجود، قابل اعتماد هست و به‌هرحال آنچه دربارهٔ یك اثرادبی یا یك جریان ادبی از طریق قواعد علمی می‌توان به‌دست آورد و به‌کمك استقراء و قیاس و تحلیل و ترکیب تجربی و منطقی می‌توان دریافت اگر شناخت «عینی» هم نباشد از آنچه به مجرد احساس وتخیل و اشراق والتذاذ یك‌خواننده حاصل می‌شود به‌مراتب‌مطمئن‌ترست و بیشتر می‌تواند توافق اذهان و آراء را جلب کند. باری، اگر نقدادبی از طریق توسعهٔ حساسیت بین منتقد و نویسنده می‌خواهد در قلمرو تخیل و احساس صاحبان آثار نفوذکند تحقیق ادبی می کوشد تا آثار ادبی را مثل «واقعیات مادی» با اسباب و علل و محیط و زمان پیرامون آنها مربوط بدارد و آنها را تا آنجا که ممکن است درحوزهٔ یك نوع شناخت «عینی» وارد کند. ازینجاست که باید قول گوستاولانسون را درین باب پذیرفت که می‌گوید نقد ادبی و تحقیق ادبی دوحرفهٔ متفاوتند که مدتهای دراز نه‌ارتباطی با هم داشته‌اند نه‌اتحادی.[۱۳] به‌علاوه کارتحقیق ادبی غالباً خرده‌نگری است وبرخلاف نقدادبی به‌امر جزئی بیشتر توجه دارد تا به امر کلی. حال محقق هم ازین حیث گه‌گاه همچون حال کسی است که درون جنگل هست اما فقط درخت یادرختی چند را می‌بیند و جنگل را نمی‌بیند. البته درپاره‌یی موارد نیز چون می‌بایست از جزئیات بگذرد، و واقعیات ادبی را ازروی واقعیت‌های دیگر- ادبی، تاریخی، یا جزآنها- توجیه کند به‌جنگل نیزتوجه پیدا می کند. یك نکتهٔ دیگر که کار محقق را از کار منتقد جدا می کند این است که برخلاف نقدادبی، تحقیق ادبی می‌بایست دایم در معرض اصلاح و تجدید نظر قرار گیرد و همواره بامعلومات تازه موافق ومنطبق شود. درصورتیکه نقدادبی، مخصوصاً وقتی برمبنای تأثرات شخصی یا برپـایهٔ واقعیت‌های ذهنی مبتنی باشد همواره تصویری ثابت را ارائه می کند که هرچندهمیشه‌جایی برای یك نقد دیگر باقی می گذارد باز همواره ارزش خود را نیز حفظ می کند. درست همین تفاوت را بعضی منتقدان در بین علم و ادبیات هم نشان داده‌اند.[۱۴] چون، برخلاف اثر ادبی که کهنگی لطمه‌یی به‌آن‌نمی‌زند اثرعلمی‌حیاتش بستگی دارد به‌تازگی آن. درحقیقت دیکنس وداروین با یکدیگر معاصر بوده‌اند و اکنون آثاردیکنس هم با آنکه مثل آثار داروین کهنه

تلقی میشود دایم طبع و نشر میشود و به‌قول بعضی نقادان اگر خود او هم اکنون زنده بود باز داستان دیوید کاپرفیلد را بدون تغییری چاپ می کرد اما اگر کتاب بنیاد انواع داروین امروز چاپ می‌شود دیگر به‌عنوان یك اثر علمی معتبر نیست و اگر خود او نیز امروز زنده بود و می‌خواست کتابش به‌عنوان یك اثر علمی چاپ بشود لازم می‌دید در آن تجدید نظر کند، بعضی فصول آن را حذف کند و بعضی مطالبش را شاید دوباره بنویسد، تا کتاب بتواند موافق روز ومنطبق با معلومات عصر تلقی شود. در آنچه به‌قلمرو تحقیق ادبی مربوط می‌شود نیز بیش‌وکم حال برهمین گونه است. تحقیقی که نیم قرن پیش درباب سعدی یا فردوسی شده است امـروز دیگر کهنه است و امـروز اسناد و اطلاعات تازه‌یی درباب احوال و آثار آندو شاعر به‌دست آمده است که هانری‌ماسه و تئودورنولدکه وقتی آثار خود را درباب این شاعران می‌نوشتند شاید تصورش را هم نمی کردند اما نقدی که امروز درباب فردوسی و سعدی می‌نویسند اگر درچهارچوبهٔ واقعیت‌های خشك ادبی محدود نباشد وبه آنچه «توسعهٔ حساسیت» و مـکاشفه و تخیل منتقد خوانده می‌شود نیز فرصت تجلی داده باشد کهنگی نمی‌پذیرد ودرحکم یك اثرادبی زنده می‌ماند. ازین روست که امروز فی‌المثل تحقیقی که ارنست رنان درباب ابن‌رشد وفلسفهٔ او نشر کرده است دیگر یك تحقیق علمی موافق با معلومات عصر تلقی نمی‌شود امـا مجموعهٔ نقدهای سنت‌بوو تحت عنوان گفتگوهای دوشنبه هنوز خواندنـی است و معرف طرز تلقی اوست از بعضی جریانهای ادبی عصروی. با اینهمه، جزئیاتی که از تحقیق ادبی حاصل می‌شود غالباً به‌منزلهٔ ماده‌یی است که منتقد می‌تواند گه‌گاه از آن، درکار نقد بهره‌گیرد وکار خود را هرچه بیشتر به‌نوعی شناخت عینی نزدیك کند.

چند امر دیگرهم هست که منتقد می‌تواند گه‌گاه به‌عنوان ماده ومصالح از آن بهره‌ها گیرد وبا اینهمه دربعضی مواردآنها را با نقد اشتباه می کنند. دستورزبان، بلاغت و بدیع، و همچنین تاریخ ادبیات از آنجمله است. البته دستورزبان چیزیست که درکار ارزیابی می‌توان گه‌گاه آن را یك میزان معتبر شمرد. از نحویان یونانی عهد اسکندریه تاراویان ونحاة عهد اسلامی درکوفه و بصره همواره کسانی بوده‌اند که میزان قدرت و ضعف گویندگان و نویسندگان را از روی صحت و سقم طرزبیان

آنها در رعایت قواعد لسانی سنجیده‌اند. با اینهمه اگر مخالفت با قیاس نحوی، کلام را معیوب می کند تطابق با آن‌هم به‌تنهایی کافی نیست تا موجب رجحان کلام بشود. به‌علاوه با آنکه نحویها غالباً خاطرنشان می کنند که اینگونه خطاهای نحوی را نمی‌توان عذری نهاد[۱۵] بازشك نیست که وقتی کلام گوینده اوجی دارد مسامحات جزیی را درمورد آنها می‌توان اغماض کرد. درآنچه مربوط به‌بلاغت وبدیع است نیز البته قدرت‌نمایی شاعر و نویسنده اگر باتکلف و خودنمایی همراه نباشد ممکن است گه‌گاه مایهٔ اعجاب وتحسین شود امابررسی جنبه‌های بدیع و بلاغت به‌تنهایی درنقد به‌شناخت درست منجر نمی‌شود چرا که وقتی از دیدگاه علم بلاغت به‌شعری می‌نگرند فقط به‌خود شعر و نحوهٔ ارتباط آن با صنعت و بلاغت نظر می کنند و در آنصورت توجه ندارند که گویندهٔ شعر کیست و این گرایش به‌صنعت چه‌رابطه‌یی با سلیقهٔ رایج‌درعصر او یا با نوع تهذیب وتربیت شخصی او دارد و البته نقدادبی است که دربلاغت وبدیع به‌این امور می‌نگرد و بدینگونه هرچند بلاغت و بدیع می‌تواند چون مقیاس ومعیاری برای منتقد تلقی شود هرگز نمی‌توان حوزهٔ فعالیت ادبی منتقد را در ارزیابی بلاغی و بدیعی با آنچه مورد توجه ادیب و عالم‌بلاغت هست یکی پنداشت. درتاریخ ادبی‌هم، هرچندکار مورخ با کار منتقد وجه‌اشتراك دارد و حتی بعضی از کتابهای عمده‌یی که در باب تاریخ ادبی اروپا تألیف شده است چیزی جز نوعی نقد مستقیم و مضبوط و منظم نیست[۱۶]، باز این هردو به‌هیچوجه یك‌چیز به‌شمارنمی‌آیند. البته درنقد برخلاف تاریخ ادبی به‌توالی‌ادوار مختلف چندان توجه‌نمی‌شود وحتی منتقدانی‌هم هستند که صریحاً می‌گویند ادبیات تاریخ ندارد و امری جاری و زنده و ابدی است که به «گذشته» مربوط نیست و همیشه‌موردتجربه ودریافت مستقیم انسان‌است[۱۷] لیکن نقد ادبی نیزچون می‌خواهد به‌شناخت عینی نایل آید طبعاً نمی‌تواند همه‌جا ودرتمام مکتب‌های انتقادی وادبی از توجه به‌تاریخ و دگرگونی‌های آن کنار بکشد. معهذا در بعضی موارد دیگر نیز اگر منتقد به‌تاریخ توجه دارد و اگر ارتباط بین شاعر و شعر را امری محقق میشمارد غالباً از آن‌روست که می‌خواهد ازین راه مسألهٔ نقد منبع و نقد نفوذ را که درشناخت «عینی» آثار ادبی‌ضرورت دارد توجیه و تفسیر کند. ازین‌روست که تاریخ ادبی‌هم، مثل علوم مربوط به‌نحو و بلاغت، درکار نقد ادبی گه‌گاه به‌عنوان

مصالح و مواد منتقد به‌کار می‌رود.

از اینها گذشته، مطالعه در آنچه نزدما «سبك» خوانده می‌شود نیز در بعضی موارد به‌منزلهٔ معیاری تلقی میشود جهت ارزیابی در آثار. بدون شك توفیقی که شاعر و نویسنده‌یی در رعایت جمیع موازین مربوط به‌یك سبك خاص یا یك مکتب ادبی مخصوص حاصل می کند نشان قدرت و استعداد او هست امـا درعین حال معرف این نکته است که دراثر او نباید اصالت و ابتکاری جستجو کرد و ازین‌رو معرفت سبك اگر درشناخت آثار کسانی که مبتکر آن سبك باشند به‌منتقد کمك می کند تا قدرت ابتکار آنها را ارزیابی کند درمورد کسانی که دنباله‌روان آن سبك بوده‌اند چیزی را جز قدرت‌تقلیدگریشان نشان نمی‌دهد. شاعری بروفق شیوهٔ شاعران‌دیگر اصلاً شاعری واقعی نیست تقلیدگریست. تمام هنر شاعر در همین است که بتواند چیزی به‌وجود آورد که تقلید کار دیگران نباشد و شعر بیدروغ، خود همین است. با اینهمه بسیاری ازکسانی که داعیهٔ آفرینندگی دارند، ازلحاظ فکر و بیان ازسبك پیشروان تقلید می کنند و در واقع از خود سبك خاص ندارند یا سبك خاص آنها همین تقلیدگریست. لااقل تا آنجاکه ارتباط به‌لفظ دارد، این‌گرایش به‌تقلید وتمرین سبك بیان‌رایج در هرعصر امریست اجتناب‌ناپذیر. ظاهراً ازهمین روست که بعضی محققان تاریخ ادبی را چیزی جز تاریخ تحول زبان نمی‌دانند وشناخت ادوار ادبی را فقط‌ازراه‌شناخت ادوار تحول زبان ممکن می‌شمارند. چنانکه ادبیات را به‌طور کلی بخشی از تاریخ تحـول زبان تلقی می کنندوهمچون تابعی از آن.[۱۸] این طرز تفکر تا آنجا که مربوط به‌رابطهٔ بین فکر و طرز بیان است درتاریخ نقادی سابقه دارد. ظاهراً به‌همین سبب بود که درقرون وسطی وعهد رنسانس وهم حتی درقرون اخیرنیز بعضی ادیبان آلمانی آن‌را نوعی علم‌بلاغت عملی (Praktische Rhetorik) خوانده‌اند. درواقع مسألهٔ عمده‌یی که درشناخت سبك (Stylistik) مطرح می‌شود تحقیق درین نکته است که بین آنچه شاعر می‌خواسته است بیان کند با زبانی که برای بیان آن مطلب به‌کاربرده است چه ارتباطی هست والبته باید توجه داشت که درحقیقت بین زبان ومقصود، بین لفظ ومعنی به‌هرحال نوعی ملازمه هست واینکه اصلا بتوان آنگونه که تحقیق سبك‌شناسی اقتضا دارد معنی و مقصود را از لفظ

و تعبیر جدا کرد و سپس بین آنها مقایسه‌یی انجام داد محل تأمل است. عبدالقاهر جرجانی اتساق بین لفظ و معنی را انعکاس نظم ذهنی می‌شمرد. اینکه گوستاو فلوبر هم در جستجوی «کلمهٔ درست» (Le Mot Juste) همواره وسواس داشت ناشی از نظیرهمین تصور بود. فکر آرایش کلام هم که افراط در آن، قسمتی از شعر و نثر ادب گذشتهٔ ما را، تا حد زیادی بیروح کرده است ناشی از این تصور بود که نزد نویسندگان آنگونه آثار شعرونثر با الفاظ وتعبیرات عادی نمی‌توانست مقبول طباع واقع‌شود. مرزبان‌نامه وسندبادنامه راسعدالدین وراوینی و ظهیری سمرقندی بدان سبب به‌عبارات مصنوع نقل کرده‌اند که به‌اعتقاد خود برای آنگونه معانی الفاظ مناسبترطلب می کرده‌اند. البته آن اندازه تکلف‌های بدیعی که درشعرشاعرانی مثل وطواط و عبدالواسع جبلی و امثال آنها یا درنثر کسانی مثل وصاف وجوینی و وراوینی هست درواقع چیزی جز آرایشگری نیست و این آرایش‌ها هم غالباً زیبایی واقعی را در زیر یك نقاب زرین پنهان وخفه می کنند. معهذابدون شك بیان هم‌البته اوجی داردکه فقط بعضی شاعران وآن نیز نه درهمهٔ احوال به‌آن دسترس یافته‌اندواین آن امریست که کمالش‌را لونگینوس سبك‌والا یا«نمطعالی» می‌خواند. اما شك نیست که طرز بیان هر کسی ممکن است معرف احوال روحی یا شخصت و منش خود او باشد و کلام معروف بوفون که سبك را عبارت از خداوند سبك می‌خواند ناظر به‌همین قول است.[۱۹] چنانکه گفتهٔ ویلیام‌امپسون نیز که می گوید نهفته‌های ذهن انسان بررغم میل او هم که باشد درطرز بیانش جلوه دارد، درواقع باآنچه روانشناسان درباب فعالیت ضمیر ناخودآگاه انسانی می‌گویند توافق دارد و ادعای شوپنهاور را که می گوید سبك همچون سیمای درونی انسان است تأیید می کند. معهذا شاعر یانویسنده فقط برای خود یا طبیب روانی خود نمی‌نویسد تا تمام نهانخانهٔ ضمیر خویش را خواه ناخواه بیرون بریزد بلکه چون برای مخاطبان خویش می‌نویسد ناچار حدود ارتباط خود را با آنها نیز غالباً مراعات می کند و بالطبع تا اندازه‌یی هم تابع سلیقه و ذوق آنها می‌شود.

درجریان تطور شعرو نثر فارسی این نکته را درتوجیه آنچه سبك خوانده می‌شود بایدهمواره درنظرداشت. ازجمله نثرعهدتیموری وصفوی مخصوصاًدرتاریخنگاری

و درشیوهٔ تحریرنامه‌های اداری سبک «میرزا پسند» بوده است یعنی آنچه مستوفیان دربارشاهزادگان عصر می‌پسندیده‌اند و البته سلیقهٔ این جماعت را که از فرهنگ عصر خویش وازادب گذشته تنها بدان حد که جنبهٔ عملی زندگی اداری آنها وقوف برآنرا اقتضا داشته است اکتفا می کرده‌اند منعکس می کند. دردورهٔ مغول هم‌سبک نثر غالباً همان شیوه‌یی است که از افراط درسبک نویسندگی منشیان عهد خوارزم‌شاهیان وسلاجقه به‌وجود آمد ودرواقع منشیان این ادوار قدیمتر، مثل رشیدالدین وطواط وبهاءالدین بغدادی، ومنتجب‌الدین جوینی، وقاضی حمیدالدین بلخی همه تربیت یافتگان مدارس بودند و تمام آثار مربوط به‌مباحث اهل مدرسه درسبک نثر آنها منعکس بود. کسانی که این سبک را رعایت نمی کردند یا مثل صوفیه برای عامه می‌نوشتند یا به‌جهات مختلف وابسته به‌سبک سادهٔ قدیمتر بودند. سبک قدیمتر هم که درآثار عهد غزنوی و سامانی بیشتر جلوه داشت سبک طبیعی و سادهٔفارسی دری بود، مخصوص کسانی که با ادبیات عربی سروکار نداشتند. معهذا بعضی از این نویسندگان نیز گه‌گاه مخصوصاًدرتقدیم و تأخیر ارکان کلام ودرفصل و وصل عبارت تأثیر عربی را ـظاهراً تا حدی نیز از روی عمدـ ارائه می کردند تا نوعی بهره‌مندی از عربیت را که در آن ایام به‌هر حال نشانهٔ تربیت و تهذیب عالی تلقی میشد نشان دهند.

درمورد شعرهم تفاوت سبک‌ها، تاحدزیادی به‌سلیقهٔ کسانی که شعرمی‌بایست درنزدآنها قبول ورواج بیابد بستگی داشت. سبک‌هایی که به‌نام خراسانی، عراقی، و هندی خوانده میشود درواقع بیش ازآنچه معرف کامل «ویژگی ذهنی» (Mentis Character) و«تعبیر ازمافی‌الضمیر» (Self- Expression) گویندگان‌باشددرعین‌حال معرف‌ذوق وسلیقهٔ رایج‌عصر وذوق وعلاقهٔ کسانی‌است‌که مخاطب اینگونه اشعار بوده‌اند. درحقیقت سبک معروف به‌«هندی» را آنگونه که درنزد اکثریت شاعران عهد صفوی رواج داشت و «مکتب وقوع» یك جلوهٔ دیگر آن بود، می‌توان سبک شعر اهل بازار خواند. نه‌فقط روح‌بازارگانی بودکه تعداد زیادی ازین شاعران را به‌هندـ سرزمین ثروتهای هنگفت و فرصتهای گـرانبها برای طفیلی‌هاـ می کشانید بلکه تعداد زیادی ازاین شاعران در واقـع مشتی پیشه‌وران و صنعتگران عادی از طبقهٔ پایین بودند. از خیاط و کفشگر تاپینه‌دوز و یخنی‌پز، در بین شاعران معروف

این‌عصر فراوان بودند.[۲۰] شعرهم‌چون غالباً نه‌برای دربار صفویه بلکه برای همین جماعت سروده میشد اگر ازمراثی ومناقب اهل‌بیت تجاوز می کرد درهجو وهزل وشهرآشوب‌یادرغزلهای‌مربوط به‌ماجراهای‌قهوه‌خانه‌ها وحمام‌ها که بوی همجنس‌بارگی می‌داد مصروف میشد و البته زبان محاورهٔ اهل بازار و طرز تعبیر آنها نیز بالضروره در آن، انعکاس می‌یافت. نازک‌بینی‌های مبالغه‌آمیز و مخصوصاً ارسال المثلهایی که معرف حکمت عامیانه است و همچنین بعضی الفاظ وتعبیرات خاص که دراین اشعار هست روح بازاری آنها را نشان می‌دهد. اما آنچه به‌عنوان سبك عراقی خوانده میشود در واقع سبك بیان اهل مدرسه است ـ سبك شاعرانی که هم در دربار ممدوح باوزراء و مستوفیان «مدرسه‌دیده» سروکار دارند و هم خودشان تربیت مدرسه‌یی دارند. عبث‌نیست که رنگ و بوی علوم‌اهل‌مدرسه ورسوم اسکولاستیك اسلامی درین اشعار به‌طور بارزی جلوه دارد: استشهاد به‌قرآن وحدیث، تلمیح به‌اساطیر وقصص انبیاء، آوردن صنایع بدیعی، به‌کاربردن مصرعهای عربی وملمعات، اظهاراطلاع ازادب عربی واشارت به‌الفاظ یاتضمین آنها، ابرازمعلومات مربـوط به‌حکمت و علوم عصر، اظهار قدرت در آنچه لزوم مالایلزم می‌خوانند، و مخصوصاً در تجدید مطلع‌های متعدد و آوردن ردیف‌های طولانی و دشوار، که اینهمه نشانهٔ ارتباط این‌شاعرانست با محیط تعلیم ومدرسه. درحقیقت جزدرمحیطی که معلومات اهل‌مدرسه در آن به‌دیدهٔ تکریم نگریسته میشد چنین سبك بیانی ممکن نبود در شعر رواج پیدا کند. در دورهٔ قبل از آن هم که هنوز مدرسه ـ نظیرنظامیه و سرمشقهای آن ـ چندان رایج نبود شعرسادگی بالنسبه طبیعی داشت نهایت آنکه ذوق و سلیقهٔ کاتبان و دبیران غزنوی و سامانی رنگی از آنچه «ادب کاتب» خوانده میشد بدان می‌داد.[۲۱] در بین عوامل عمده‌یی که معرف سادگی خاص این سبك به‌شمارست نه‌فقط خالی بودن نسبی آن از عناصر مربوط به‌حکمت و تصوف است بلکه وجود تشبیهات حسی و وجود بعضی الفاظ کهنه و حتی سکته‌هایی که‌احیاناً در اوزان شعر هست نشانـی از همین سادگی است. چنانکـه روح لـذت‌پرستی (Hedonism) وگرایش نسبی‌به‌روح‌ملی ـ اظهارنفرت وملال‌امثال فرخی وعنصری نسبت به‌بعضی‌سنت‌های ملی، که به‌خاطر تملق نسبت به‌دستگاه سلطان است‌استثنایی نادرست ـ نیز آنگونه که غالباً درین‌سبك کلام هست‌ارتباط آن را باسنت وفرهنگ

مربوط به‌دبیران و دهقانان خراسان در پایان عهد ساسانیان ارائه می کند. بدینگونه سبك خراسانی همچون شیوه‌یی جلوه می کند که بامیراث «ادب» مخصوص دبیران[۲۲] و با آنچه نزد وزیران و کاتبانی چون جیهانی، بلعمی، و ابوالعباس اسفراینی که وارثان دستگاه امثال برمکیان و آل سهل بوده‌اند ارتباط دارد و بیش از هرسبك و شیوهٔ دیگر دنیای اسلامی را با آنچه ایرانی و ساسانی است مربوط می کند. در هرحال سبك خراسانی کمال مطلوب شعری را که در محیط فرهنگ ملی دبیران عهد سامانی و غزنوی مقبول است ارائه می کند چنانکه سبك عراقی و سبك هندی هم به‌ترتیب معرف کمال مطلوب شعر اهل مدرسه و شعراهل بازار به‌شمارند. اما شناخت سبك هم هرچند می‌تواند ماده و معیاری برای نقد ادبی عرضه کند با نقد ادبی خلط نمی‌شود والبته ممارست در سبك واحد یا سبك‌های متعدد نیز در عین آنکه استعداد تقلید را درشاعر نشان می‌دهد تاحدی معرف فقدان شخصیت مستقل و اصالت فردی در نزد اوست.

بدینگونه در آنچه «نقد حکمی» نام دارد مقیاس ومعیاری که بتواند به‌نوعی حکم بالنسبه «عینی» منجر شود غالباً اموری از مقولهٔ سبك، بلاغت، تاریخ‌ادبی و نظایر آنهاست اما تنها به‌مدداین امور منتقد نمی‌تواند به‌شناخت بی‌شایبه‌دست‌یابد ملاك‌های دیگری هم که ممکن است برای نیل به«عینیت» به‌وی کمك کند شامل بررسی‌های روان‌شناختی، زیباشناختی، جامعه‌شناختی، و اخلاق است که البته ادراك و توجیه پیوند بین آثار ادبی با آن امور دشواریهای بسیار دارد وبدین‌سبب با محدودیتی که دروجود منتقد ودرطبیعت نقدونقادی هست اگربرای نیل به‌شناخت بی‌شایبه، طریقه‌یی تصویرپذیرباشد طریقهٔ جامع است ـ یعنی نقدی همه‌جانبه که‌در آن شیوه‌های گونه‌گون، تاآنجاکه با یکدیگرتعارض ذاتی ندارند یکدیگرراتکمیل و تصحیح کنند.

بررسی درباب‌حدود وارزش نقد، طبعاً متضمن‌نقد منتقدان‌هم هست والبته‌وقتی «نقد نقد» حدودوارزش نقد راستین را بررسی می کند دیگر شکایت‌نامه‌هایی نظیرآنچه مارسل پانیول (۱۹۷۴-۱۸۹۵) نویسنده وسینماگرمعاصر فرانسوی در نقدمنتقدان[۲۳] دارد، جزجنبهٔ‌نقص‌وضعف‌بعضی منتقدان‌بلفضول‌ومسؤولیت‌گریز رانشان نمی‌دهد.

چنانکه وقتی هم ژان‌پل سارتر، در کتاب ادبیات چیست؟ منتقدان را به‌نگهبانان گورستان تشبیه می کند و می گوید که اینها جز به‌پرونده‌های بایگانی شده و دعواهایی که خاتمه یافته است به‌چیزی علاقه ندارند[۲۴] نقد را نفی نمی کند نظر به نقد منتقدان دارد. معهذا، این طرز برخورد با نقد که گه‌گاه معایب منتقدان را به‌حساب نقد می‌گذارد در تاریخ ادبی سابقه‌یی دراز دارد و ماجرای سید کورنی باریشلیو و داستان متنبی با صاحب‌بن‌عباد، شواهدی است که نشان می‌دهد چگونه انحراف منتقد به‌حیثیت و اعتبار نقد نیز ممکن است لطمه بزند. مارسل پانیول در «نقد منتقدان» خاطرنشان می کند که هربار اثری قابل ملاحظه از اقبال عامه بی‌نصیب می‌ماند منتقدان نسل بعد گناه آن را برگردن ابناء عصر می‌نهند در صورتیکه تقصیر واقعی بیشتر متوجه منتقدان آن عصرست که به‌جای ارشاد و هدایت ابنای عصر عمداً سکوت ورزیده‌اند. در حقیقت اگر شاعری مثل منوچهری دامغانی در شکایت‌نامه‌یی که ازحاسد خویش عرضه می کند اورا مانع توفیق خویش می‌یابد-هرچند هم با تحقیر از او یاد می کند - قطعاً نظر به‌منتقدی عیبجوی دارد و اگر افسانه‌سازان عدم قبول شاهنامه را به‌تحریك امثال عنصری و فرخی در دربار محمود منسوب داشته‌اند نشان آنست که آنها نقش و تأثیر منتقدان مغرض را به‌درستی درك می‌کرده‌اند[۲۵]. نه‌آیا دراین نکته‌که داستان سرخ وسیاه اثر معروف استاندال(۱۷۸۳-۱۸۴۲) درهنگام انتشارقدرش معلوم نشد ویا اپرای کارمن اثر بیزه (۱۸۷۵-۱۸۳۸) درهمان اولین شب نمایش با شکست غیرمنتظری روبرو شد، منتقدان عصر مسؤول بودند و به‌قول مارسل پانیول نمی‌توان برفلان سوداگر اهل لیون یا پیشه‌ور اهل پاریس خرده گرفت که چرا ارزش این آثار را به‌جا نیاورده‌اند؟ معهذا اینگونه نقدهای مغرضانه و ناسنجیده، لااقل درآفرینندگان آثار گه‌گاه موجب یأس وملالی می‌شوند که شاید یك چندآنها را از خلق و ابداع آثار ارزنده بازبدارد. درحقیقت این تأثیر نامطلوب، لطمه‌یی است که منتقد به‌عالم ابداع می‌زند و بساکه پاره‌یی مبدعان حساس را به کلی سرخورده کند و ازمیدان به‌درنماید. داستان‌نمایشنامهٔ فدر اثرراسین (۱۶۹۹-۱۶۳۹) و آنچه شاعری به‌نام پرادون (۱۶۹۸-۱۶۴۴) درمقابل آن عرضه کرد جنبهٔ زیان آمیز این سرخوردگی مبدعان واقعی را نشان می‌دهد. وقتی توطئهٔ‌گران، پرادون را درمقابل راسین علم کردند و باجاروجنجال مغرضانه کار

کم ارج او را از اثر عظیم راسین برتر جلوه دادند، راسین دل‌آزرده میدان را خالی گذاشت، به‌گوشهٔ انزوا پناه جست، و مدت دوازده سال سکوت اختیار کرد و به ایجاد اثر تازه‌یی دست نزد. درست است که بعد از آن به‌تشویق بعضی دوستداران هنر باز به‌سر ذوق آمد و حتی اثری مثل آتالی را که از حیث اهمیت و کمال تالی فدر بود به‌وجود آورد لیکن جار و جنجال منتقدان لامحاله این تأثیر سوء را داشت که دوازده سال از عمر شاعری بزرگ را به‌باد تلف داد و او را از ابداع آثار ارزنده باز داشت. درست است که درچنین مواردی ذوق عامه تدریجاً قضاوتهای نادرست منتقدان را اصلاح می کند اما تأثیر روحی ضربه‌هایی که نقد ناروا بر آفرینندگان این آثار وارد می‌سازدگه‌گاه تا سالیان دراز درخاطر آنها باقی می‌ماند. شاید یك شاهد عبرت‌انگیز درین باب داستان ژول‌لومتر (۱۹۱۴-۱۸۵۳) منتقد مشهور فرانسوی باشد باژرژاونه (۱۹۱۸-۱۸۴۸) نویسندهٔ داستانی معروف به‌نام «استاد کوره‌ها» (Le Maitre de Forges). انتقاد کوبنده و تاحدی مغرضانه‌یی که ژول‌لومتر ازین اثر «موفق» کرد بدون آنکه مانع از دوام شهرت و قبول فوق‌العادهٔ آن گردد، نویسنده را زیاده دلسرد کرد و او را واداشت تا در آثاری که از آن پس به‌وجود می‌آورد وسواس و دقتی به‌خرج دهد که آثار وی را خشك و بیروح کرد. بعدها، چنانکه پانیول خاطرنشان می کند ژول‌لومتر از آن نویسنده معذرت خواست اما با انتقاد ناروایی که از او کرد درواقع به‌حیثیت و اعتبار خود نقد نیز لطمه‌یی قابل ملاحظه وارد آورد. درست است که منتقدان بعد از وی نیزهمچنان نظیر این تجربه را در مورد ادمون روستان (۱۹۱۸-۱۸۶۹)، هانری‌بوردو (۱۹۶۳-۱۸۷۰) و ژرژسیمنون (- ۱۹۰۳) تکرار کرده‌اند اما اینهمه، هم به‌حیثیت وقبول نقد لطمه‌زده است، وهم منتقدان را عرضهٔ تحقیر وملامت ساخته است. بدون شك آنچه این گونه نقادان را مستوجب سرزنش می‌دارد اینست که به‌حدود و مقتضیات نقد محدود نمی‌مانند. شیوهٔ تأثرنگاری‌راتاحدمسؤولیت‌گریزی دنبال می کنند ودرشیوهٔ تفسیری خود را گه‌گاه تاحد یك مفتّش عقاید پایین می آورند. البته منتقدی که کار خویش را به‌جد می گیرد و برحدود و ارزش آن وقوف و شعور دارد، می‌داند که درهرحال‌نسبت به‌آنچه می نویسد مسؤولیت دارد. چراکه‌درهرحال، حتی اگر قایل به‌امکان قضاوت ووجود معیارهای مقبول هم نباشد، بازطبعاً دربیان خود یا لامحاله

در سکوت خود نوعی قضاوت نسبت به‌اثرمورد بحث خویش انجام می‌دهد.[۲۶] در این صورت ناچار مثل هرقاضی احساس مسؤولیت می کند، ومی کوشد تامجاهده‌یی ـ هرچندگه‌گاه نومیدانه ـ برای نیل به‌بیطرفی که‌لازمهٔ «عینیت بی‌شایبه» است انجام دهد و همین نکته، بین منتقد واقعی و کسانی که کار نقد را به‌جد نمی‌گیرند یا از حدود آن دایم تجاوز می کنند تفاوت می گذارد. تنها به‌وسیلهٔ اینگونه منتقدان است که نقد علیرغم نفرتی که آفرینشگران نسبت به‌آن دارند، و با وجود بی‌توجهی که اکثریت خوانندگان آثار ادبی نسبت به‌آن نشان می‌دهند، در بهبود و پیشرفت ادبیات آفرینشی نقشی بیش‌وکم قابل ملاحظه دارد و درواقع «سبب وجود» آن‌نیز همین است.

اینکه نقدادبی باوجود محدودیتهایی که ازجنبهٔ نظری‌دارد بازدرجنبهٔ عملی خویش تأثیر قابل ملاحظه‌یی درترقی و بهبود ادبیات و اندیشهٔ انسانی داشته است، نشان می‌دهد که نقد نیز مثل هنر و ادب غایت عملی دارد و ناچار نمی‌تواند از هرگونه تعهد و التزام کنار بکشد. به‌خاطر همین تعهد و التزام مرئی یا نامرئی است که نقد ادبی برغم طعن وشکایتی که‌گه‌گاه بعضی‌آفرینندگان از آن دارند می‌تواند برای خواننده و حتی برای نویسنده منشأ فواید باشد. قول لسینگ[۲۷] که در درام‌نامهٔ هامبورگی می گوید دیگران ادعادارندانتقاد اصالت را در انسان خفه می کند اما من اگراصالت وابتکاری دارم‌آن را ازانتقاد بدست آورده‌ام ناظر به‌همین نکته است. این اعتراف قطع نظر از آنکه کلام یك منتقد است برای آفرینش ادبی آموزنده است. درهر حال برای ادبیات نقد در حکم وجدان است ـ وجدان اخلاقی. شاید کسانی هم که آن را زیاده مزاحم می‌یابند برای همین است. نه‌آیا برای بسیاری از مردم هیچ‌چیزمزاحم‌تر ازوجدان نیست؟ درتاریخ اقوام، همواره احوال و ادواری وجود دارد که وجدان قومی تحت تأثیر عوامل و اسباب معارض خاموش است یا خواب‌آلود وبیحس. به‌علاوه بانگ وجدان‌را دراحوالی که وجود انسان، یاوجود جامعه آکنده از هیجانها و نخوتهای شدید باشد نمی‌توان شنید. با اینهمه، ادبیات اگر نیروی «راه نماینده» و «اصلاح کننده»یی دارد که نیك و بدش را به‌یاد وی می‌آورد و آن را درهر وقت متوجه مسؤولیت‌های خویش می کند همین نقد ادبی

است ــ خاصه وقتی که ارزیابی آن «عینی» و عاری ازهرگونه شایبه‌یی باشد. البته نباید آوای وجدان را نیز با آوای تمایلات سرکوفته یا فریاد شهوات بی‌لجام خلط کرد. چه‌بسیار آواهای درونی هست که انسان را نه‌به‌آنچه شایستهٔ اوست می‌خواند و او آن را آوای‌وجدان می‌پندارد و نیست.[۲۸] البته نقد هست تانقد، و که می‌تواند آنچه را تحت تأثیر اغراض و مطامع یا به‌حکم خوف‌ورجا می‌گوید وخود نیز به آن اعتقاد ندارد نقد راستین بخواند واز تلقین وجدان ادبی؟

۱

یادداشتها

۱. درواقع، مخاطب درنقد ادبی ممکن است نویسندهٔ اثر باشد یا خواننده و یا هردو. چون منتقد بعضی اوقات می‌خواهد نویسنده‌را با رموزسنت واسرارفن آشناکندوبعضی مواقع می‌خواهد ذوق یا اخلاق عامه را ازفساد وانحراف بازدارد. درهرحال باتوجه به‌این مقاصدنقد ممکن است نقد نظری (Theoretical Criticism)، نقد تقنینی (Legislative Criticism)یانقدتوصیفی(Descriptive Criticism)باشد. درنقدنظری ونقد تقنینی مخصوصاً خطاب منتقد به نویسنده است و در نقد توصیفی بیشتر به‌خواننده نظردارد. اما پیداست‌که آنچه برای هریك ازاین دو مخاطب گفته شود، برای مخاطب دیگرهم سودمندست ودربعضی‌مواقع نیز نقد تقنینی ونقدنظری می‌تواند همچون مقدمه ومستندی برای نقد توصیفی واقع شود ونقد توصیفی را به نقد حکمی (Judicial Criticism) منتهی سازد. برای تفصیل رجوع‌شود به:
George Watson, *The Literary Criticism*, 1968/9-17

۲. زوزنی، تاج‌المصادر، لکنهو ۱۳۲۰ق/۵

۳. احمدامین، النقدالادبی، مصر ۱/۱،۱۹۵۲. معنی عیبجویی ازقدیم در مفهوم لفظ‌نقد داخل بوده‌است. «وفی حدیث‌ابی‌الدرداء: ان‌نقدت‌الناس نقدوك وان‌ترکتهم ترکوك. معنی نقدتهم‌ای عبتهم‌واغتبتهم قابلوك بمثله.» لسان‌العرب، طبع بولاق ۱۳۰۰ق/۴ لفظ Critique فرانسوی وهمچنین، Critic انگلیسی و Kritik آلمانی، ازریشهٔ یونانی Krinein به‌معنی قضاوت و داوری آمده‌است.

۴. دریونان قدیم مفهوم ادب وادبیات درمعنی کلی وجامع‌خویش لفظ‌خاصی نداشته‌است. رجوع شود به فن شعر ارسطو، ترجمهٔ دکترعبدالحسین زرین کوب،بنگاه ترجمه ونشر کتاب ۱۳۴۳/۲۷-۱۲۶؛ و دربارهٔ هنر شاعری ارسطو، سهیل افنان، طبع لیدن /۹۳. البته لفظ اروپایی Literature هم امروز دربیان تمام مفهوم کنونی کلمه‌وافی نیست

چراکه حتی اقتضای مجرد اشتقاق آن (از کلمهٔ Litera = مکتوب) ادبیات غیرمکتوب را ازشمول آن خارج می کند. ازین روست که بعضی محققان امروز درین موارد لغ آلمانی Wortkunst وحتی کلمهٔ روسی Slovesnost را دربیان مفهوم جامع کلی ادبیات برلفظ Literature ترجیح می‌دهند. کلمهٔ ادب وادبیات هم که‌درفارس متداول است ازجهت اشتمال برمفهوم تربیت فکری وفرهنگ اخلاقی خالی از توس نیست و هرچند تمام مفهوم امروزینهٔ Belles-Lettres را می‌توان به‌آن منسوب داشت، اقتضای مفهوم تاریخی آن از آنچه درمفهوم تربیت آزاد یا تربیت آزادگا هست نیز وسیعترست. برای تفصیل بیشتر در مفهوم ادب فارسی رجوع شود به شعر بیدروغ، شعر بی‌نقاب، ازدکتر عبدالحسین زرین‌کوب ۱۳۴۶/۳۵-۲۸ درباب لفظ Literature وحدود شمول و کلیت آن رك به:

Wellek-Warren, *Theory of Literature*, 1949/11,300

۵. ارسطو، فن‌شعر؛ مقایسه شود با یادداشت شمارهٔ ۴

۶. ابن‌خلدون، المقدمة، طبع کاترمر، پاریس ۱۸۵۸، ۳/۲۹۵. درباب اصل و اشتقاق کلمهٔ ادب غیرازمآخذ مذکور دریادداشت شمارهٔ ۴، ومخصوصاً برای اطلاع از طرز تلقی ادباء ومنتقدان معاصرعرب‌رجوع شودبه: طه‌حسین، فی‌الادب‌الجاهلی، الطبعة الرابعة /۲۹-۲۵، واحمدالشایب، اصول‌النقدالادبی، قاهره ۱۹۵۳/۵-۲؛ درباب مفهوم ادبیات وشعر رك:

Prescott, *The Poetic Mind*, 1926

۷. یك مؤید این دعوی مورد قابل‌توجه‌ذیل است: آی.ا.ریچاردز منتقدمعروف‌امریکایی درحدود ۱۹۲۰ دربین دانشجویان خویش تعدادی قطعات شعربدون ذکرنام گویندگان آنها پخش‌کرد و ازدانشجویان خواست‌آن اشعار را تفسیرکنند ونظرخویش رادرباب ارزش‌آنها بگویند. نتیجه‌آن‌شدکه غالب دانشجویان اشعار مبتذل وکم‌اهمیت‌شاعران بی‌نام ونشان را براشعار شاعران معروف و بزرگ ترجیح داده بودند. درباب این تجربه و مسایل مربوط به‌آن‌که در واقع موجب توسعهٔ مفهوم نقدعملی و تحقیقات راجع به‌آن شد رجوع‌شودبه:

Richards, I.A., *Practical Criticism*, 1951

۸. به تعبیر کانت در مقدمهٔ نقد عقل محض: Eine Freie und öffentliche Prüfung که هدف آن البته نیل به‌حکم درباب ارزش است. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به:

Lalande, A.
Vocabulaire Technique et Critique de La Philosophie, 1947/189

۹. پیربل (۱۷۰۶-۱۶۴۷) فیلسوف و محقق فرانسوی در تصنیف لغت‌نامهٔ تاریخی وانتقادی خویش بنا را بر آن گذاشته است که ازلحاظ تاریخ حداکثر دقت وصحت‌ممکن را جستجوکند وازلحاظ فلسفی برحسب دستور معروف دکارت تا حقیقت چیزی را از روی یقین قطعی معلوم نکرده باشد حکم به‌آن ننماید. بدینگونه دومعیاراصلی او در نقد وتحقیق عبارتنداز واقعیات (Les Faits) وعقل (La Raison) که به مدد آنها صحت‌وسقم اقوال ودعاوی صاحبنظران را می‌توان بررسی کرد. برای تفصیل رك:

G. Lanson–P. Tuffrau, *Manuel illustré D'Histoire de La Litterature Francaise*, 1953/344–346

۱۰. معهذا درمورد موسیقی نیز مثل ادبیات، ملاحظات منتقدان ممکن است کاهلانه، مغرضانه ویا ناشی ازسوءِ تعبیر تلقی شود. چنانکه لوتولستوی آنچه را درنقد آثار بتهوون به‌وسیلهٔ منتقدان هنر اظهارشده‌است غالباً به‌عنوان شاهدی برنفوذنافرجام نقد هنری وانمود می‌کند. ازجمله می‌گوید بتهوون که دراواخرتدریجاً کرشد وطبعاً نمی‌توانست اثرخودرا بشنود تا آن‌را چنانکه باید دستکاری‌وپرداخت‌کند ناچارآنچه درایام ناشنوایی خویش به‌وجودآورد چیزی جز یك‌رشته آثار ناقص‌الخلقه و حتی هذیان‌آمیز نبود اما نقد هنری که بتهوون‌را درآغازحال آهنگسازی بزرگ‌شناخته‌بود به‌اینگونه‌آثارناقص‌الخلقه نیز همچنان به‌چشم شاهکارهای هنری نگریست و برای توجیه وتفسیرآنهاکوششهای شگفت‌انگیز کرد. معهذا بتهوون هم غالباً از منتقدان ناراضی بود وآنهارا احمق،وسخنشان‌را یاوه می‌خواند وبه‌نیش مگس که اسب‌چابك را ازدویدن بازنمی‌دارد تشبیه می‌کرد. برای قول لوتولستوی درین‌باب رجوع‌شود به‌کتاب اوتحت عنوان: هنرچیست؟ ترجمهٔ کاوهٔ دهگان، چاپ‌دوم/۹-۱۶۸. درباب سابقهٔ رواج واهمیت نقد موسیقی رجوع‌شود به:

The Oxford Companion to Music, 9th Ed./263-268

برای طرزتلقی بتهوون ازنقد ونقادان رجوع شود به: رومن‌رولان، زندگی بتهوون ترجمهٔ محمود تفضلی ۱۵۹/۱۳۵۱

۱۱. اگرچند به‌موجب تعبیرمشهور تی.اس.الیوت «نقد راستین و ارزیابی دقیق متوجه شاعرنیست متوجه شعراوست» ولیکن منتقد غالباً رابطهٔ بین شاعر و شعر را چنان مسلم می‌یابدکه نمی‌تواندآنهارا ازیکدیگر جداسازد. به‌علاوه منتقد حتی درآنجاکه فقدان معیار مورداتفاق و رواج عقاید فلسفی مبتنی برنسبیت‌گرایی وشك و تردید را درعصرما دستاویزی برای اجتناب ازقضاوت می‌یابد بازخواه ناخواه به‌قضاوت دست می‌زند. برای تفصیل درین‌باب رك:

Carloni–Filoux, *La Critique Litteraire*, 1955/112-113

برای تعبیر الیوت و رأی او درباب سنت‌های ادبی رجوع شود به:

Van Nostrand, A.D., *Literary Criticism in America*, 1957/233

مخالفان نقد، ایراد عمده‌یی که برحق قضاوت منتقد دارند مخصوصاً مبنی بر این دعویست که می گویند نقادان غالباً کسانی هستند که استعداد قبول تأثیر و تلقین آثار هنری را فاقدند. لوتولستوی خاطرنشان می کند که این منتقدان معیاری که برای قضاوت دارند درحقیقت همان چیزیست که ذوق بهترین افراد تربیت شده نام دارد اما به‌عقیدهٔ وی داوریهای این بهترین افراد تربیت شده که برای زمان معینی درست بوده‌است پس‌ازمدتی که ازآن گذشت دیگر درست نیست و ناچار نمی‌تواند معیار و مبنایی برای نقد درست باشد. برای بحث بیشتر رجوع شود به: هنرچیست؟ ترجمهٔ کاوهٔ دهگان/۶-۱۶۴

۱۲. وردزورث (۱۸۵۰-۱۷۷۰) شاعر انگلیسی که خودبه‌عنوان منتقد نیز اهمیت دارد، نقد ادبی را در قیاس با ابداع، کاری پست وبیهوده می‌شمارد و می گوید اگر منتقد به‌جای نقدآثار دیگران همت به‌انشاء اثری ازخویش بگمارد بهترست، هرچندنتواند اثری عالی به‌وجود بیاورد. لوتولستوی از قول یکی از دوستان خویش منتقدان را مردمی کودن می‌خواندکه دربارهٔ خردمندان سخن می گویندوخودش تأکید می کندکه هرچنداین تعریف ایرادهایی دارد ازگفتهٔ کسانی که می گویند نقادان، آثار هنری را توضیح وتفسیر می کنند به‌مراتب صحیحتر ومعقولترست. رجوع شودبه هنرچیست؟ ۱۶۴-۱۶۳. دربین انتقادهایی که ازکارمنتقدان شده است انتقاد طنزآمیزی‌رامی‌توان یادکردکه ژان‌پل‌سارتر از شیوهٔ کار واز احکام وآراء منتقدان ارائه می کند. رجوع شود به‌ادبیات چیست؟ ترجمه مصطفی رحیمی-ابوالحسن نجفی /۵۵-۴۸ معهذا خود سارتر همچنانکه فیلسوف وهنرمندست منتقد هم هست وآنچه مورد طعن اوست در واقع ضعف‌های منتقدان است نه‌خود نقد. نیز درباب اعتراضهایی که دیگران بر نقد ومنتقدان واردکرده‌اند رجوع شودبه: شعربیدروغ، شعر بی‌نقاب /۹-۵، ۲۸۷

۱۳. درباب طبیعت وارتباط آن با هنر و ادبیات رجوع شودبه:

Shipley,J.T., *Dictionary of World Literary Terms*, 1955/279-81

۱۴. ابن‌رشیق قیروانی، العمده فی صناعة‌الشعر و نقده، مصر ۱۳۴۴ ق. ۸۳/۲ جالب آنست که نظیر همین دعوی درکلام یك منتقد معاصر به‌نام Stephen Potter هم‌هست. وی درکتابی بنام *The Muse in Chains, London* 1937 خاطرنشان می کندکه‌انسان نمی‌تواندآثار ادبی رابه‌درستی درك کند مگرآنکه خود نویسندهٔ آثار ادبی باشد. ازین‌رو کسی که می‌خواهد دربارهٔ الکساندر پوپ مطالعه و تحقیق کند

می‌بایست در تصنیف وتحریر به‌ممارست سبك و اسلوب او بپردازد و آنکس هم‌که می‌خواهد نمایشنامه‌های عهد الیزابت را مطالعه نماید می‌باید خود نمایشنامه‌هایی به‌آن شیوه تحریر نماید. این دعوی، که‌گه‌گاه در نزد ستیزه‌رویان دیگر در محیط ما نیز اظهار میشود به‌هیچوجه درست نیست. کار کسی‌که می‌خواهد شیوهٔ شاعر یا نویسنده‌یی را نقد وبررسی کند فقط آنست‌که دریافت خود را بنویسد وآنرا به‌بیانی معقول و سنجیده درآورد. آیا مطالعهٔ در طبیعت لازمه‌اش آفریدن طبایع و اعیان کائنات هم هست؟ برای تفصیل رجوع شود به:

Wellek-Warren, *Theory of Literature* 1949/3-4,299

۱۵. یك مؤیداین‌دعوی‌سقراط، توجه به‌این نکته است‌که شاعر البته ممکن هست‌باقریحهٔ نقادی دربارهٔاثر خویش نیز قضاوت‌کند اما بدون‌شك اگر دانته تفسیری‌هم‌بر‌بخشی ازکومدی الهی می‌نوشت یا شیکسپیر خودش نمایشنامهٔ هملت را اجرا می‌کرد نه نقددانته‌آخرین کلام درباب‌کومدی الهی تلقی‌میشد نه‌اجراء شیکسپیر بهترین اجراء هملت به‌شمار می‌آمد. کاراین شاعران در معرفی آثارخویش ممکن بود اهمیت‌خاصی داشته باشد اما به‌هیچوجه حجیت خاصی نداشت. مقایسه شود با:

Northrope Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1971/5-6

۱۶. شمس‌قیس‌رازی، المعجم فی‌معاییر اشعارالعجم /۳۳۹

۱۷و۱۸. برای بحث بیشتر درباب قول‌کانت دربن‌باره رجوع شودبه:

Dragomirescou, M., *La Science de la Litterature*, 1/68

اما این مسأله‌که در نقد ادبی تا چه حد می‌توان به‌قطعیت رسید و شیوهٔ کار علماء طبیعی را تا چه‌حد می‌توان به‌کار بست محل بحث است. قطع نظر از قول کسانی چون تن‌وبرونتیر‌که در متن مکرر به‌اقوال آنها اشارت رفته است مسأله، از جهت اشکالی که‌در تطبیق شیوه‌های علوم طبیعی باآنچه درعلوم مربوط‌به‌تاریخ- که‌مطالعهٔ ادبیات هم به‌سبب ارتباط با سنت‌ها ازآن مقوله محسوب‌ست- مطرح‌است وجوددارد نیز مکررمعروض بحث‌انتقادی شده‌است. ازجمله ویلهلم دیلتای (-۱۸۳۳-۱۹۱۱) فیلسوف آلمانی در بیان‌این تفاوت خاطرنشان می‌کندکه در علوم طبیعی نظر به‌تبیین و تشریح است درصورتیکه در تاریخ و مباحث مربوط بدان نظر محقق معطوف به فهم واقعیات است وبس. ویلهلم‌ویندلباند (۱۹۱۵-۱۸۴۸) فیلسوف آلمانی نیزکه مورخ فلسفه‌هم هست باتکیه‌برین نکته‌که حوادث تاریخ همواره در نوع خود یگانه است وهرگز تکرارنمی‌شود درتوجیه این تفاوت می‌گوید: «علمای طبیعی‌می‌کوشند تابر قوانین‌کلی دست‌یابند درصورتیکه اهل تاریخ می‌خواهند برواقعه‌یی یگانه که

هرگز دوباره روی‌نخواهد داد وقوف حاصل کنند.» غرض عمدهٔ ویندلباندآن بود که علوم مربوط به‌فرهنگ را از جریان شیوهٔ‌تحقیق‌علوم طبیعی خارج کند. برای‌تفصیل بیشتر در باب ارزیابی روش‌های علمی درتاریخ رجوع‌شود به‌کتاب تاریخ در ترازو، تألیف نگارندهٔ این سطور، طهران ۱۳۵۴/۲۵-۱۲۴

۱۹. برای مفهوم صنعت یا صناعت در نزد قدما رجوع شودبه:

Lalande,A., *Op. Cit.*/77-79

۲۰. ابن‌رشیق، العمده، ۸۴/۲

۲۱. درباب برونتیروتطور انواع وفنون ادبی رجوع شود به‌کتاب او تحت عنوان زیر:

Brunetière, F., L, *Evolution des Genres dans L,Histoire de La Litterature*, Paris, 1890

دراینکه نقد تاچه حدجنبهٔ ابداعی دارد باید توجه‌کردکه در واقع بعضی شاعران رمانتیك واز جمله جان‌کیتس (۱۸۲۱-۱۷۹۵) شاعر انگلیسی نیز آن را به‌عنوان نوعی ابداع تلقی‌کرده‌اند. اختلاف در مسأله، ظاهراً از آنجا ناشی است‌که نقد از آن‌لحاظ‌که با تجزیه وتحلیل آثار ادبی سروکار دارد نوعی شناخت محسوبست واز آن جهت‌که متضمن طرز تعبیر و نحوهٔ تلقی ذهنی منتقد از یك پدیده یا یك‌واقعیت موجود خارجی وعینی است می‌تواند جنبهٔ ادبی داشته باشد. برای تفصیل بیشتر رجوع شودبه:

Shipley,J.T., *OP. Cit.*/82

۲۲. برای بسط و تفصیل بیشتر درین‌باب رجوع شود به‌مقاله L. D. Lerner در:

Princeton Encyclopedia of poetryn and Poetics/160

دربارهٔ مسألهٔ عینیت (Objectivité) در ادبیات، مخصوصاً مقایسه شود با قول‌برونتیرکه صریحاًمی گویدامری به‌نام«حقیقت‌ادبی» (Verité Litteraire) وجود دارد وبه‌همین سبب هم‌هست‌که نیل‌به«عینیت» در نقد ونقادی‌امریست‌ممکن. جهت تفصیل رجوع شودبه:

Carloni - Filoux, *Critique Litteraire*, 1955/45-46

۲۳. جمحی، طبقات‌الشعراء طبع لیدن ۷/۱۹۱۶ مقایسه شود با این‌روایت‌که می گویند «خلف‌احمر را پرسیدند بسیار باشدکه تو شعری را رد می‌کنی و زشت میشمری درحالیکه مردم آن‌را می‌پسندند. گفت وقتی صیرفی به‌تو می گوید این درهم ناسره است، بکوش تا آنرا خرج‌کنی زیرا اگر دیگری بگوید سره‌است سخن‌او به‌کارنمی-

آید.» آمدی، الموازنه، طبع آستانه ۱۲۸۷ق/۱۶۸

۲۴. نقد اخلاقی مثل نقدی که مبتنی بر دید مذهبی یا مرام اجتماعی باشد درواقع از لحاظ رابطهٔ بین نویسنده و خواننده ناشی از مسألهٔ تعهد و التزام به نظر می‌رسد. معهذا در نقدی که مبتنی بر فکر تعهد و التزام است همان اندازه که دید اخلاقی آرمانگرای لوتولستوی و دید اجتماعی عینیت‌گرای ژان‌پل‌سارتر می‌تواند فرصتی برای تجلی بیابد دید اجتماعی آرمانگرای منتقدی مثل ژولین‌بندا هم ممکن است درخور قبول باشد. مسأله، توجه منتقدست به مسؤولیت خود و مسؤولیت نویسنده. ماهیت این مسؤولیت امری دیگرست و به جهان‌بینی منتقد و نویسنده مربوطاست و لوتولستوی دررسالهٔ هنرچیست؟ و همچنین ژان‌پل‌سارتر در کتاب ادبیات چیست؟ دراین مسأله بحث کرده‌اند. برای تفصیل درآنچه مخصوصاً ازنظرگاه مذهبی درنقدادبی مطرح بحث هست رجوع شود به مقالهٔ تی. اس. الیوت درباب دین و ادبیات که درمأخذ ذیل نقل شده است:
Scott, W S., *Five Approaches of Literary Criticism*, 1966/43–55

۲۵. برای تفصیل بیشتری درباب مسألهٔ ذوق و نظر منتقدان درآن‌باره، رجوع شود به:
Chambers, F.P., *The History of Taste*, 1932

۲۶. عبدالقاهرجرجانی، دلائل‌الاعجاز /۴۱۹ و بعد

۲۷. ابن‌خلدون، مقدمه، ج III، ۱/۳۱۲

۲۸. ایضاً، همان مأخذ/۳۱۴

۲۹. گفتهٔ ژول‌لومتر (۱۹۱۴-۱۸۵۳) منتقد فرانسوی دراینجا نقل‌کردنی است که می‌گوید: نقد مثل فلسفه و تاریخ نوعی رمان است و درست مثل رمان ترجمهٔ حال شخصی نویسنده هم هست پس منتقد خوب کسی است که ماجراهای روح خودرا در معرکهٔ برخورد با شاهکارهای ادبی نقل و روایت می‌کند. آندره‌ژید (۱۹۵۱-۱۸۶۹) صریحاً می‌گوید که نقد را بهانه‌یی تلقی می‌کند تا عقاید و افکار شخصی خودرا به‌بیان آورد. این طرز تلقی، درموردی هم که نویسنده غیرازتفسیر و تبیین اثر به‌قضاوت و ارزیابی دربارهٔ آن می‌پردازد نیز صادق است، و درواقع منتقد «تأثرنگار» ذوق و وجدان خودرا معیار هرگونه قضاوت می‌شناسد. برای تفصیل بیشتر درین مسأله رجوع شود به:
Carloni-Filoux, *Op. Cit.*/54-60

۳۰. آمدی، الموازنه/۳-۲

۳۱. M. Dragomirescou *Op.Cit.*/156 بدون شك چیزی‌که محك ذوق - خاصه ذوق تهذیب‌یافته وتلطیف‌شده-را برای ارزیابی اثر ابداعی ناقص وفاقد اعتبارجلوه می‌دهد، همین تعارض بین ذوق ونبوغ است درصورتیکه این تعارض ذاتی نیست و حتی بعضی صاحبنظران ذوق ونبوغ را دو جنبهٔ مختلف از امری واحد می‌شمارند. درینجا قول آ.و. شلگل شایان ذکرست‌که می گوید: «منتقدان عیبجوی نبوغ راکه درشعر امری ایجابی است انکار می کنند وبه‌جای آن می کوشند تا ذوق راکه امری سلبی‌است بنشانند معهذاتناقض‌بین‌ایندو امر واقعی نیست وفقط ظاهری است.» برای تفصیل بیشتر درین مسأله رجوع شود به:

Irving Babbitt, *Genius and Taste*, in Scott, W.S., *Five Approaches of Literary Criticism*/26–32

۳۲. *Grande Encyclopedie Française*, 13/422

۳۳. البته اصالت وابتکار (Originality) امریست‌که همیشه هنرمندان و دوستداران هنرطالب آن بوده‌اند وبه‌همین‌سبب پیروی وتقلید (imitation) را غالباً به‌عنوان امری‌که موجب رکود وجمود میشود مستوجب نکوهش یافته‌اند. معهذا درباب معیار اصالت واینکه حد ابتکار وتقلید چیست جای بحث است وبرای تفصیل بیشتر درین باب می‌توان رجوع کرد به:

=Babbitt, I, *On Being Creative, And Other Essays*, 1932
=Eliot, T.S., *After Strange Gods*, 1934

به‌علاوه تمسك به‌سنن وحتی اخذ واقتباس ازادب گذشته هم برای شاعرونویسنده‌یی که می‌تواندآنچه را ازمیراث سنتی اخذ می‌نماید تبدیل به‌چیز تازه‌یی- ازحیث قالب یا محتوی- بکند به‌هیچوجه با اصالت منافات ندارد. کسانی با تمسك به‌سنن‌محکوم به‌جمود ورکود می‌شوندکه نتوانند ازسنن، وحتی ازآنچه دیگران مکرر آنهارا به‌اشکال گونه‌گون بازگو کرده‌اند چیزتازهٔ دیگری بیرون بیاورند. گوته درین‌باره‌سخن حکیمانه‌یی به‌اکرمان گفته‌است‌که یادکردنی‌است. می گوید: «بایدازکسانی که‌پیش‌از ما زیسته‌اند وکسانی‌که در پیرامون ما زندگی می‌کنند چیزهایی بیاموزیم وعاریه گیریم.» حتی بزرگترین نابغه هم اگربنا باشد همه‌چیز را تنها ازپیش خود ابداع کند چندان پیشرفت نخواهدکرد. اما نفوس فرزانهٔ بسیاری هم هستندکه این‌نکته‌را ملتفت نمی‌شوند وبهترین قسمت عمرخودرا به‌دنبال رؤیای اصالت در تاریکی به‌جستجوی بیهوده می‌پردازند. من، نقاشانی را دیده‌ام‌که دایم ازین میلافندکه‌هرگز ازکار استادان تقلید نکرده‌اند وآنچه انجام‌داده‌اند محصول‌نبوغ خودشان بوده‌است

چه‌آشغالهایی! مثل اینکه همچو کاری امکان‌دارد...»

Eckermann, J.. *Gespräche mit Gothe*, 1918, II/644-45

۳۴. اسلوب پرسیو (Precieux = قیمتی، پربها) عبارت‌بود ازطرزبیان مصنوع‌ومتکلف وآکنده ازنکته‌دانی وتظاهر که دربعضی مجامع پاریس قرن‌هفدهم، ازجمله درانجمن معروف مارکیز دورامبویه (۱۶۶۵-۱۵۸۸) دربین تعدادی از اعیان ونجبای‌عصر رایج شد وبا آنکه مولیر نویسندهٔ طنزپردازعصر، آن اسلوب‌را درطی یك نمایشنامهٔ معروف خویش به‌باد استهزاء گرفت‌یك‌چند درادبیات آندوره‌مؤثر واقع‌شد و باوجود معایبی‌که افراط درآن به‌دنبال داشت درتصفیهٔ زبان وتهذیب بعضی‌آداب عصری نیز روی‌هم‌رفته تأثیر مطبوعی داشت. نظیراین مجالس تقریباً یك قرن بعد در انگلستان هم به‌وجودآمد و تعدادی ازین مجامع محل تردد نویسندگان و صاحبان ذوق واستعداد واقع گشت. درحدود ۱۷۸۰ یك همچومجلسی را تحت عنوان Blue Stocking Club درلندن توصیف کرده‌اند که چیزی از روح مجامع «پرسیو»های پاریس را ارائه می کند. برای تفصیل بیشتر رك: Harvey, P., *Oxford Companion to English Literature*, 1953/95,635,653

۲

۱. دربارهٔ قول اگوست کنت راجع به‌حالات سه‌گانه یا مراحل سه‌گانهٔ تاریخ رجوع‌شود به: محمدعلی فروغی، سیر حکمت در اروپا، جلد سوم، تهران ۱۹/۱۳۲۰-۱۱۴

۲. جرجانی، دلائل‌الاعجاز /۹، ۲۳ معهذا، «عدم رغبت بلکه اعراض طبقهٔ زهاد و اهل ورع در اسلام از شعر وشاعری جهات بسیار داردکه شاید مرتبط به‌سیاست وقت در صدر اسلام هم بوده‌است ومتأخرین این طبقه تنها به‌استناد تنزه‌صحابه وتابعین واینکه در قرآن کریم است: وما علّمناه‌الشعر (پس اگر در شعرکمالی مندرج بودی یا سبب رفع درجات وقرب حق‌گشتی یا جاذب مثوبات اخروی آمدی حق‌تعالی سید انبیاء را هم منزه نداشتی) از انشاء وانشاد شعر محترز بوده‌اند و این احتراز مختص اصحاب ورع‌است نه‌عامهٔ اهل‌اسلام» یادداشت استاد فروزانفر. برین یادداشت این نکته‌را هم باید افزودکه علاوه براعراض ناشی از زهد در اوایل اسلام عوامل دیگری هم بود که تاحدی موجب شدعلاقهٔ به‌شعر نزد مسلمین نقصان بیابد از جمله اشتغال به‌فتوح راسیوطی وجمحی به‌استنادقولی منسوب به‌عمر خلیفهٔ ثانی ازین‌گونه عوامل‌شمرده‌اند چنانکه ابن‌خلدون هم درمقدمه (طبع بیروت ۵۸۱/۱۹۰۰) نزول قرآن را ازاسباب انصراف عامه، از شعر میشمرد. برای تفصیل بیشتر درین‌باب رجوع شود به:

Nallino, C., *La Letteratura Araba, in Raccolta di Scritti: Vol. Vi, Roma* 1948/42-43

۳. ابن‌رشیق، العمده /۲۵ در واقع هرچند روایات راجع به‌زندگی و شعر امرؤالقیس فوق‌العاده مغشوش است ومخصوصاً اشعار منسوب به‌اوکه غالباً از طریق حمادراویه نقل شده است ممکن است به‌کلی یا تاحدی منتحل ومجعول باشد لیکن آنچه در باب اخلاق وطرز تفکر او روایت میشود در هرصورت معرف سیمای شاعر جاهلی وبدوی قدیم است ومعلقات وسایر اشعار منسوب به شاعران آندوره نیز تا حدی که می‌توان

برصحت آنها اعتماد کرد روی‌هم رفته حاکی از عدم توجه و مبالات آنهاست به‌عوالم مربوط به‌تربیت وتهذیب حیات مدنی. برای‌تفصیل بیشتر درباب امرؤالقیس وشعروی رجوع شود به:

طه‌حسین، فی‌الادب الجاهلی، قاهره ۱۹۲۷

محمدصالح سمك، امیرالشعر فی‌العصرالقدیم، قاهره ۱۹۳۲

سلیم‌الجندی، امرؤالقیس، دمشق ۱۹۳۶

۴. ابن‌قتیبه، الشعر والشعراء /۳۸

۵. ایضاً، همان‌کتاب/۱۸۶ در واقع به‌سبب وضع مشکوکی که حطیئه در واقعهٔ رده‌نشان داده بودمورد سوءظن وحتی سخط‌عمربن‌خطاب واقع شده بود وبه‌همان سبب‌محبوس شد وبه وساطت زعماء قریش نجات یافت. برای اخبار او رجوع شودبه:

جمحی، طبقات /۹۳؛ ابوالفرج، اغانی ۲/۵۹-۴۱؛

طه‌حسین، فی‌الادب‌الجاهلی /۳۱-۳۲۵

۶. ابن‌قتیبه، الشعر والشعراء /۱۸۲

۷. ابن‌معتز، طبقات‌الشعراء /۱۳۲

۸. ایضاً، همان مأخذ /۱۲۶

۹. ابن‌خلدون، مقدمه، طبع دارالکشاف/۵۸۱. اشارت بدین نکته درینجا خالی از فایده نیست‌که در اروپا، در قرن نوزدهم شاعرانی چون بودلر، ورلن، ورمبوکه از لحاظ اخلاقی مطعون ومتهم بودند غالباً خودشان‌گریز از انضباط اخلاقی خویش و نفرت وکینه‌یی‌راکه گه‌گاه از طرف جامعه‌یا از جانب حکومت نثارآنها می‌شد ناشی از این حقیقت میشمردندکه آنها حقایقی را افشا می‌کنندکه مخالفان از بیان‌آنها بیم دارند. آلفرددووینی، که مثل‌آنها متهم ومطعون نبود، در اثری به‌نام Stello می‌کوشید تا نشان‌دهد شاعران بیشتر به‌خاطر سجایای عالی اخلاقی خویش‌در نظر جامعه‌ملعون (Maudits) تلقی می‌شوند. ورلن‌که زندگی خود او ودوستش رمبوجایی برای‌تصور سجایای عالی اخلاقی باقی نمی‌گذاشت در مجموعهٔ مقالاتی به‌نام «شاعران ملعون» (Les Poetes Maudits) می‌پرسیدآیا راست‌نیست‌که امروز وهمیشه شاعرراستین، خویشتن را از طرف هرنوع نظام خودخواهانه‌یی‌که قدرت را در دست دارد درمعرض

نفرین وملعنت‌می‌یابد؟ دربارهٔاین مفهوم «شاعران ملعون» برای تفصیل بیشتررجوع شودبه:

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics/626

۱۰. جرجانی، دلائل‌الاعجاز /۹ کلام ابوهلال عسکری نیز درینجا نقل‌کردنی است که می‌گوید یکی را از فلاسفه گفتند فلان در شعر خویش به‌کذب می‌گراید گفت‌چیزی که از شاعر می‌خواهند سخن خوب است، صدق چیزیست که‌از پیغامبران می‌جویند. الصناعتین /۱۳۱

۱۱. رجوع شود به مقالهٔ جالبی که آندره‌موروا نویسندهٔ معاصر فرانسوی درباب مسألهٔ التزام وحقیقت‌گویی دارد، درهفته‌نامهٔ اخبار ادبی چاپ پاریس:

André Maurois, *Le devoir de verité, in, Nouvelles Litteraires*, 8 Janvier 1953

برای بحث وتفصیل بیشتر درمسألهٔ موردبحث مقایسه شود با: مقالات توماس‌مان، ترجمهٔ ابوتراب سپهری، تهران، ۱۳۵۱/۱۹-۱۸ که درطی‌آن‌نویسنده نشان‌می‌دهد که چگونه‌کتاب ورتر دنیایی را مست نشئهٔ مرگ ساخت.

۱۲. برای تفصیل بیشتر درین مسأله رجوع شود به:

George Watson, *The Literary Criticism*/217-19

۱۳. نام‌این‌مجله عبارت بود از(*Le Siècle* = قرن). این‌قول‌که درمتن راجع‌به‌داستانهای الکساندردوما (۷۰-۱۸۰۲) است درباب نمایشنامه‌هایش هم صادق است چراکه غالب‌آنها نخست درجراید نشرمیشدوازین‌رو وقتی‌جداگانه به‌صورت‌کتاب‌درمی‌آمد غالباً شتاب‌آمیز، بی‌ربط، وقالبی به‌نظر می‌رسید. همین ارتباط با مجلات وجراید داستانهای اوژن‌سو (۵۷-۱۸۰۴) را مخصوصاً زیاده ازحد خام وسطحی کرده‌است. دربارهٔ والتراسکات (۱۸۳۲-۱۷۷۱) نویسنده اسکاتلندی هم می‌گویندکه چون یك‌چند برای پرداخت دینی که نسبت به‌یك بنگاه انتشاراتی داشت عجولانه‌کار می‌کرد قسمت زیادی ازآثار آندوره ازعمرش سطحی وآمیخته با خامی وبیدقتی شده‌است.

۱۴. این گفته‌را شارل‌لالو درکتاب هنر وزندگی اجتماعی خویش، ازوی‌نقل می‌کند:

Lalo, Ch., *L'Art et la Vie Sociale*, Paris 1921/41

ژان پل‌سارتر درباب این سوء استفاده‌یی که نویسندهٔ بورژوا از ستایشگران خویش می‌کند از روی طنزخاطرنشان می‌سازدکه نویسنده با پولی که ازطبقهٔ بورژوا می-

گیرد وظیفهٔ خودراکه گویی عبارت ازآتش‌زدن به مال آنهاست انجام می‌دهد. چرا که او وظیفه ومسؤولیتی برای خود قایل نیست و ستایشگرانش هم گویا همین را می‌خواهندکه او دلشان را بسوزد، به‌ریش آنها بخندد ونقدینه‌شان‌را بدون شکرانه‌و بیدریغ خرج کند. ادبیات چیست؟/۹۵-۱۹۴

۱۵. درباب ارزش شعری شاهنامه و اینکه چرا بعضی ابیات آن تـا حدی ضعیف به‌نظر می‌رسد، استاد فروزانفر می‌نویسدکه شاهنامه «بهترین منظومات فارسی وبطورقطع یك‌ربع‌آن به‌حدی عالی است‌که مانندش نتوان‌گفت وربعی از ابیات خوب (است) و دوقسمت دیگر متوسط. این‌کتاب اگرچه به‌جهات ادبی، عالیترین مرتبهٔ نظم را حائزست وشاید گفت‌که نظم فارسی را ورای این‌کمـالی نیست ولی به‌واسطهٔ عدم تناسب با موضوع‌کتاب وتکرار داستانهارعایت معانی دقیق چندان‌مورد توجه‌استاد عالیمقام نبوده... سخن وسخنوران، انتشارات خوارزمی ۵۱/۱۳۵۵

۱۶. درباب ارتباط بین منشأ شعر به‌عنوان آوازهای دسته‌جمعی، باکاربه:

Bücher, K., *Arbeit und Rhytmus*, LeipziG, 1896

Lalo, Ch., *L'Art et La Vie sociale, 1921*

رجوع شودکه بحث‌آنها حاکی از تأثیر کاردسته‌جمعی درآفرینش شعرست‌درصورتیکه تأثیرآوازهای دسته‌جمعی درآسان‌کردن ومطبوع کردن‌کارنیز به‌همین اندازه درخور توجه‌است. درهرحال اینکه‌کار ازعوامل عمدهٔ ابداع شعروهنرست‌امروز نزدغالب منتقدان‌مکتب مارکس محقق است. مقایسه شود با:

Mozhnyagun, S., *Problems of Modern aesthetics*, Moscow 1969

۱۷. درباب منشأ تراژدی‌وکومدی‌یونانی ومسایلی‌که درین‌باب‌مطرح‌است‌رجوع‌شودبه:

Shipley, J.T., Op.Cit./66-71,105-106, 419-423.C.f. Lesky,A., *A History of Greek Literature*, 1966/223-40

۱۸. عبارت نقل بمعنی وتلخیص گونه‌یی است ازکلام هیرن در مأخذ ذیل:

Hirn,Y., *Origins of Art*, London 1900/259

درحقیقت قول هیرن ازنظریهٔ اسپنسر متأثر ومبتنی‌برطرزتلقی او ازسیرتکامل‌مدنیت است. برای مزید توضیح مقایسه شود نیز با:

Shipley, J.T., op.cit/6,9

۱۹. نمونهٔ بارز حیات جاهلی در اشعار و قصه‌های مربوط به شنفری، تائط شرآ، حاتم

طائی وامثال‌آنها انعکاس داردکه تصویر مرؤت جاهلی را ارائه می کند. شعرامثال اخطل، عمرابن‌ابی‌ربیعه وامثال‌آنها که همچنان سبك قدماء را احیاء کردندمخصوصاً معرف حیات‌آکنده ازتنعم وثروت عهد فتوح عربی بود وکمال تجلی‌آن در دنیای قصه‌های هزارویکشب انعکاس دارد. درباب ادب این ادوار، برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

طه حسین، فی‌الادب‌الجاهلی، ۱۹۲۷

احمدامین، فجرالاسلام، ۱۹۲۸

شوقی ضیف، التطور والتجدید فی‌الشعرالاموی، ۱۹۵۲

۲۰. ازجمله شباهت‌اقوال‌همام‌تبریزی، نزاری قهستانی وامیرخسرو دهلوی را با اقوال سعدی وشباهت بعضی سخنان سلمان ساوجی، وخواجوی‌کرمانی را با سخنان‌حافظ می‌توان درینجا به‌عنوان شاهد مدعی یادکرد. برای‌تفصیل رجوع شود به:ادوارد-براون، از سعدی تا جامی، ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت ۱۳۲۷/۶۸-۱۶۶و۶۳-256 و ۹۸-۲۸۹

۲۱. درواقع تأکید زیادی‌که درباب تأثیرنژاد، محیط، وزمان درپیدایش آثار ادبی دارد تن‌را ازتوجه کافی به تأثیر شخصیت انسانی هنرمند باز داشته است. این نکته نیز نقد اورا بیشتر به نوعی بررسی جامعه‌شناختی در ادبیات تبدیل کرده است. برای تفصیل بیشتر درباب شیوهٔ او مخصوصاً رجوع شود به:

Vernon Hall, *A Short History of Literary Criticism*,1964/104-107

۲۲. اشعاری‌که در متن بدانها اشارت رفته است اینهاست:

انظرالیه کزورق من‌فضة	قداثقلته حمولة من‌عنبر
کان آذر یونـهـا	غب سماء هامیه
مـداهـن من ذهب	فـیـهـا بقـایـا غالیه

رك: به‌شیخ‌عبدالرحیم‌بن‌احمدالعباسی، معاهدالتنصیص علی شواهدالتلخیص، مصر ۱۳۶۷ ق ۱/۱۰۸. بدینگونه، توجه به تأثیر محیط در پیدایش آثار ادبی از نظر خود آفرینندگان آثار نیز مخفی نبوده است. ظاهراً به‌خاطر همین‌گونه ملاحظات بودکه ریشاردواگنر(۱۸۸۳-۱۸۱۳) هنگام تصنیف اپراهای مربوط به قهرمانان اساطیری شمال اروپا عمداً خود را در تجمل مصنوعی مناسب با دنیای‌آن‌قهرمانان غرق می کرد واین تجمل به‌قدری غیر عادی بودکه خود او آن را یکنوع «جنون تشریفات» می‌خواند. رجوع شود به‌مقالات توماس‌مان ۲۸۲/ - ۲۸۰. در حقیقت

توصیف نویسندهٔ بورژوا وتبذیرواسراف، زن‌پرستی، سفردوستی، و جنگ‌بارگی او چنانکه ژان‌پل‌سارتر بیان می کند وجههٔ دیگری از ارتباط نویسنده را با محیط و طبقهٔ خویش نشان می‌دهد. رجوع شودبه؛ ادبیات چیست؟/۸۷-۱۸۶

۲۳. برای تفصیل رجوع شود به:
Henri de La Croix, *Psychologie De L'art*, 1927/452
اینجا باید خاطرنشان کرد که از موارد ارتباط بین‌آثار ادبی با روانشناسی توجه به تفاوت احوال نفسانی شاعر و نویسنده است با آنچه در مردم عادی و معمولی معهودست. ازجمله، درین مورد نه‌فقط تأثیر اوصاف شخصی شاعران در تکوین احوال نفسانی آنهاقابل‌ملاحظه‌بوده است. وفی‌المثل اینکه الکساندرپوپ گوژپشت، فریدریش شیلر مسلول، وفدورداستایوسکی‌مصروع، لردبایرون چنبرپا ، و مارسل‌ـ پروست مبتلابه‌تنگی‌نفس بوده‌اند ناچار در پیدایش احوال روانی‌آنها مؤثربوده‌است ـبلکه‌شاعر ونویسنده ازنظرگاه روانکاوان‌واصحاب زیگموندفروید، همچون‌بیماران عصبی (Neurotic) تلقی شده‌اند و البته تأثیراحوال نفسانی آنها نیز درآثارشان گاه مستقیم ومعرف سنخ‌ونوع (type) آنهابوده است و گاه‌عمداً کوشیده‌اند تانعل وارون بزنند وخلاف‌آن احوال را ارائه‌کنند. البته در بین استفاده‌هایی‌که نقد ادبی از شیوهٔ نقد روانشناسی می‌کند، مطالعه درباب اشخاص داستانها و خلق و سرشت قهرمانان اهمیت خاص دارد، وبررسی‌هایی‌که درین زمینه برمبنای مکتب فروید و مکتب یونگ انجام یافته‌است ازبسیاری جهات درخور توجه واقع شده‌است. معهذا آی.ا. ریچاردز، یکجا نظرکسانی راکه با مداخلهٔ روانشناسی درنقد مخالفند دراین کلام معروف خود خلاصه می کندکه‌ازآنچه زیگموندفروید درباب لئوناردوداوینچی و یونگ درباب‌گوته نشر کرده‌اند برمی‌آیدکه روانکاوان درنقادی‌کاری نمی‌توانند کرد. رجوع شود به:
Richards, I.A., *Principles of Lit Crit.*, 1934/29–30 تفصیلات‌بیشتری درین باره درفصل هفدهم کتاب حاضرهست که می‌تواند معرف وسعت این رشته از تحقیقات باشد. بعلاوه برای بحث و بسط بیشتر می‌توان درین باب‌رجوع کرد به:
Wellek-Warren, *the Theory of Literature*/78–88
Scott, W.S., *Five Approaches of Literary Criticism*, 1966/69–73

۲۴. دربارهٔ قول هگل درباب مسألهٔ تقلید رجوع شود به: دکتر عبدالحسین زرکوب، یادداشت‌ها واندیشه‌ها، تهران ۱۳۵۱/۴۹-۴۸ همچنین برای تفصیل بیشتر درباب مسألهٔ محاکاة وتقلید رجوع شود به‌همین فصل، یادداشت شماره ۲۶.

۲۵. وقتی صحبت ازتقلید به‌عنوان جوهر وماهیت هنر درمیان می‌آید باید توجه داشت که البته مراد ازآن جز محاکاة وتصویرعالم طبیعت به‌وسیلهٔ هنرمند نیست. معهذا، اینکه تقلید ازسبك وشیوهٔ قدما هم به‌همین‌نام خوانده می‌شود ونزد پیروان‌اسلوب کلاسیك به‌عنوان نتیجه‌یی ازتعلیم ارسطویی تلقی می گرددناشی ازین طرزتفکرست که از اواخرعهد شکوفایی فرهنگ یونانی ومخصوصاً در دورهٔ غلبهٔ فرهنگ‌لاتین، وهمچنین درعهد رنسانس وبعدازآن، غالباً تقلید ازقدما به‌منزلهٔ تقلید ازطبیعت- و نه‌امری که خلاف‌آن باشد- تلقی میشد چراکه اصحاب مکتب کلاسیك معتقد بوده‌اند قدما طبیعت را بهتر درك کرده‌اند وتقلید از آنها با تقلید از طبیعت تفاوت ندارد و حتی سودمندترست. برای تفصیل رك به:

Shipley, J.T., *Op. cit.*/221-22

۲۶. درتصوری که ارسطو از مفهوم تقلید ومحاکاة طبیعت به‌وسیلهٔ هنر ارائه می کند- و درواقع می‌خواهد حمله‌یی‌راکه افلاطون برآنچه خودوی تقلید مضاعف می‌خواند وارد آورده‌است دفع کند- مفهوم تقلید وتصویرغایتی هم که طبیعت متوجه بدانست هست. ازجمله برای مزید تفصیل درین‌باب رجوع شود به:

Aristotle's physics, 199A, 15ff.

درحقیقت تقلید شاعر از فطرت خویش موافق است با تقلیدی که طبیعت ارسطویی دارد ازغایت وکمال منظور. اماتوجه به‌نقش‌تخیل (Imagination) یاقوهٔ‌مخیله (Phantasia) درابداع آثارهنری مخصوصاً مقارن عهد رنسانس درنقد ادبی راه یافت وکسانی مثل تاسو، فراکاستورو، وسر فیلیپ سیدنی درین‌باب سخنهای جالب دارند. معهذا با رواج مکتبهای جزمی وحسی اهمیت نقش قوهٔ مخیله به‌نحوی‌که درطرزبیان سیدنی وتاسو و دیگران بود محل تأمل واقع شد وضرورت نظارت عقل ونیروی استدلال درآن تأکیدگشت. تا آنکه در دوران رمانتیك نقش تخیل دوباره مورد توجه واقع گشت. واین‌بار نه به‌عنوان امری‌انفعالی‌بلکه بیشتر به‌عنوان‌امری که نیروی سازنده دارد مطمح‌نظر شد. درواقع طرز تلقی شلی هم از آن برهمین وجه است والبته تأثیر تلقی‌حکماء آلمانی‌ازتخیل به‌عنوان قوهٔ مصوره یاتصویرساز (Einbildungskraft) درکلام کالریج قابل ملاحظه است.آنچه شلی را به‌دفاع ازشعر وتحلیل اجزاءآن واداشت رساله‌یی بود ازتامس لاوپیکاك (۱۸۶۶-۱۷۸۵) تحت عنوان ادوار چهارگانهٔ شعر وپیکاك درآن رساله شعر را امری می‌دانست‌مربوط به‌دوران‌کودکی مدنیت انسان ومدعی بود مدنیت انسان در دوران کهولت خویش دیگر نیازی به‌آن ندارد. جواب شلی که ناتمام ماند دفاع ازشعر و تأثیر آن بود و نشان می‌دادکه نقش شعر را نباید آنگونه‌که مدعیان پنداشته‌اند بی‌اهمیت تلقی کرد اما درعین‌حال شلی معتقد بودکه شعر امری نیست‌که به‌کلی وابسته به خواست و

ارادهٔ شاعر باشد. درست است که شروع آن بستگی دارد به الهام (inspiration) لیکن با شروع به انشاء و ترکیب دیگر الهام تدریجاً نقصان می‌پذیرد و بدینگونه درخشانترین شعر عالم هم فقط پرتوی ضعیف از نور الهام را ـ که برخاطر شاعر تافته است ـ القاء می‌کند، نه بیشتر. برای تفصیل بیشتر درباب نقش تخیل و مخصوصاً برای مباحث عمده‌یی که نقادان ومحققان اخیر درین باب اظهار کرده‌اند رجوع شود به:

Abercrombie, L., *the Theory of Poetry*, 1926

Richards, I.A., *Coleridge on Imagination*, 1934

۲۷. برای قول امیل بوترو، رجوع شود به: Lalande, A., *Op. cit.*/315-16
درباب حال جذبه و اینکه منتهی به ازبین رفتن موقت تعین و هویت انسان میشود رجوع شود به:

Dragomirescou., M.. *La Science de la Litterature*, I/10-11

دربارهٔ مفهوم جنون الهی منسوب به‌شعراء که افلاطون و نیزبعضی شعراء وحکماء رم وقرون وسطی ازآن سخن گفته‌اند رجوع شود به:

E.R. Curtius, *Europaische Literatur und Lateinisches mittelalter'* Francke-Verlag, 1948/469 - 70

28. Henri de La Croix, op. cit,/338-39

۲۹. ابوالفتوح، تفسیر، طهران ۲۳-۱۳۱۳ ق، ۱۴۲/۴ درباب ارتباط «جن» با شعراء درنزد اعراب رجوع شود به: جلال همائی، دیوان عثمان مختاری /۲۳۲-۲۲۹، مقایسه شود با شعربیدروغ /۱۱۹ و همچنین با:

Goldziher, I., *Abhandlungen zur Arabischen Philologie*, *I,I*

30. Boileau, *Art Poetique*, Chant,1/1-10; c.f. Boileau, *Poesie et Prose*, 1923/275-76

31. M.Dragomirescou, Op.Cit, II/34-35

۳۲. مسألهٔ روانشناسی شاعر ومنشأ روانی الهام وآفرینش ادبی هنوز امری تفسیرناپذیر تلقی می‌شود. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Preminger, A.(Edit.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 1965/396-98; c.f.Shipley, I.T.; op. cit./227-29

۳۳. جاحظ، البیان والتبیین، بتصحیح واهتمام حسن‌سندوبی، ۱۷۰/۱

۳۴. ابن‌رشیق، العمده، ۲۵/۱

۳۵. ایضاً، همان مأخذ ۲۶/۱

۳۶. برای روایت سیسرو رجوع شودبه: عیش‌پیری ورازِ دوستی اثر سیسرو، ترجمهٔ‌محمد حجازی، طهران ۱۳۳۵/۲۱-۲۰؛ معهذا روایات راجع به اختلافات خانوادگی سوفوکل تاحدی‌که ازمآخذ موجود برمی‌آید باید بااحتیاط تلقی‌شود. رك به:
Lesky, A., *A History of Greek Literature*, 1966/275

۳۷. شمس‌قیس‌رازی، المعجم، چاپ‌بیروت /۴۲۳

۳۸. نظامی عروضی، چهارمقاله، طبع لیدن /۲۶

۳۹. محمدبن‌منور، اسرار التوحید، چاپ پطرزبورغ /۳۵

۴۰. درباب‌منشأ این قول واقوال دیگری‌که درتوجیه ادراك زیبایی برمبنای علوم‌زیستی ارائه شده است، رجوع شود به: علینقی وزیری، زیباشناسی در هنر و طبیعت چاپ دوم ۱۳۳۸/۲۴-۲۰ دربین‌اینگونه اقوال‌تعلیم گوستاوفشنر آلمانی (۱۸۸۷-۱۸۰۱) ظاهراً اولین تعلیم قابل ملاحظه‌یی بودکه استفاده از شیوهٔ تجربی را در شناخت زیبایی توصیه‌کرد. فشز درمقابل شیوهٔ نظری فلاسفه‌که وی‌آن را زیباشناسی زبرین (Aesthetik Von Oben)می‌خواندودرآن به‌قول‌وی‌سیرذهن‌از«کلی»به«جزئی» بود شیوهٔ«زیباشناسی‌تجربی» را پیشنهاد می کردکه‌خودوی‌آن‌را «زیباشناسی‌فرودین» (AesthetiK von Unten) می‌نامید وسیرذهن‌درآن از «جزئی» بود به«کلی».
برای نتایج علمی حاصل از تجارب علمی در زیباشناسی و تفصیل بیشتر در مسایل مربوط به‌ادراك عالم مرئی و محسوس ازلحاظ زیبائی وزیباشناسی رجوع شود به:
-Gibson, J.J., The *Perception of the visual World*, 1950
-Arnheim, R., *Art and Visual Perception*, 1954

۴۱. ۴۲. نام اگوست‌کنت (۱۸۵۷-۱۷۸۹) وجان‌استوارت‌میل (۷۳-۱۸۰۶)دراینجاتنها بروجه مثال ازباب استغراق این‌دوفیلسوف در عوالم مربوط به‌واقعیات علمی‌محض ذکر شده است. اگوست‌کنت درجوانی بیشتر به ریاضیات وعلوم مربوط به سیاست علاقه‌داشت وفقط در پنجاه وهفت سالگی بودکه مرگ معشوقه، وی‌را به‌عوالم‌قلبی

متوجه کرد. جان‌استوارت‌میل در کودکی ونوجوانی تربیت فوق‌العاده فشرده ودقیق علمی دریافت وفقط وقتی از سنین بلوغ درگذشت توانست با توجه به عوالم ذوقی تأثیر تربیت خشك وسنگین عاری از ذوقی راکه پدرش بروی تحمیل کرده بودتعدیل کند. البته ارتباطاین‌هردوفیلسوف باعوالم ذوقی وقلبی‌چون‌فقطدردورهٔ بعد ازتکمیل وتکامل‌نفس (Formation) آنهابودمنتهی به‌حساسیت ذوقی‌وهنری‌قابل‌ملاحظه‌یی درآنهانشد. یك‌نمونهٔدیگر ازفلاسفهٔمتوغل درعلوم، هربرت‌اسپنسر(۱۹۰۳-۱۸۲۰) فیلسوف انگلیسی بودکه خودش می‌گوید تازه درچهل‌سالگی خویش درصدد برآمد کتاب ایلیاد را مطالعه‌کند اما درآن جاذبه‌یی نیافت وآن راکناری‌نهاد. برای‌تفصیل رجوع شودبه:

Durant, w., *story of philosophy*/355-56: Challaye, F., *Petite Histoire des Grandes philosophies*, 1948/236-37

۴۳. قول کانت‌درانتساب غائیت بدون غایت (Zweckmässigkeit Ohne Zweck) به‌هنر، همراه باسایرآراء او درباب مسایل مربوط به‌ادراك زیبایی ومسألهٔغائیت، مخصوصاًدرکتاب‌اوموسوم‌به نقد قوهٔ حکم *(Kritik Der Urteilkraft)* آمده‌است. جهت تفصیل اقوال کانت دربن‌باب رجوع شودبه:

Khodoss, F., *kant: Le Jugement Esthetipue*, 1955/16–30

برای نقدقول‌کانت برمبنای فلسفهٔ مادی رجوع شودبه:

Mozhnyagun, S.(edit.), *Op. Cit*/171-75

۴۴. برای تفصیل بیشتر دراین‌باره، رجوع شودبه:

Dragomirescou, M., *Op. Cit.*, 1/14-15

درحقیقت باآنکه حاصل بررسی‌های تاریخی درشناخت «عینی» یك اثر ادبی‌به‌تنهایی قابل اطمینان‌نیست ومنتقدغالباً خود راناچار می‌یابدآنچه را از شیوهٔ تاریخی‌حاصل کرده است با نتایجی‌که از شیوه‌های دیگر ـفی‌المثل روانشناسی، فنی، و جز آنها ـ به‌دست می‌آید نیز بسنجد، ادبیات‌هم مثل تمام پدیده‌های اجتماعی وانسانی محکوم به‌تحول وتطورست واین نکته نشان می‌دهدکه مطالعهٔ آن را نمی‌توان از شیوهٔنقد تاریخی جدا نگه‌داشت. تصورآنکه آثار ادبی هریك به‌تنهایی وجودی مستقل و متمایزست وارتباطی بین‌آنها نیست‌دعویی مبالغه‌آمیزست و باتجربهٔ حیات روزانه‌هم منافات دارد. مسألهٔ تقلید، مسألهٔ سرقات، ومسألهٔ منبع و نفوذ هم بدون توجه به‌تحول تاریخی نمی‌تواند مبنای مطمئن ومعتبری داشته باشد. مقایسه شودبا:

Warren-Wellek, *Theory of Literuture*, 1949/263-82

اشارت‌به‌این‌نکته هم اینجاضرورت داردکه‌آنچه‌نقدنو (New Criticism) خوانده می‌شود وازجمله ریچاردزوالیوت بدان منسوب هستند نیز نسبت به‌نقد تاریخی‌نظر

موافقی ندارد ونقد را به کلی از تحقیق در مآخذ و بحث در زمینهٔ سیاسی واجتماعی آثار ادبی مجزی می‌داند چنانکه این نقادان کار نقد را بیشتر عبارت از شناخت احوال واوصاف اثر می‌دانند تا شناخت احوال واوصاف سازندهٔ اثر. معهذا روش نقدتاریخی که درادبیات اروپایی مخصوصاً به‌وسیله جامباتیستاویکو (۱۷۴۴-۱۶۶۸) فیلسوف ایتالیائی بنیان شد نزدکسانی چون تن، رنان، و سنت‌بوونیزتوسعه‌یافت و حتی در شیوهٔ نقادی پیروان مارکس نیزآنچه مبنای کارست نقد تاریخی است.باطرز تلقی مادی آنها ازتاریخ. برای تفصیل مقایسه شود با:

Wilson,E., *The Triple Thinkers*, 1962/288 - 303

۴۵و۴۶. درباب روش‌های علمی در نقدآثار ادبی برای‌تفصیل‌بیشتر رجوع شودبه‌مقالهٔ نگارنده تحت همین عنوان، در «مجلهٔ یغما»، سال ششم شمارهٔ ۴ و۵ که بخش عمدهٔ آن نیزدرکتاب حاضر مورد استفاده واقع شده است. البته باید توجه داشت که‌تصور نقدعلمی‌در قرن نوزدهم‌میلادی مخصوصاً مبتنی برفکر مقایسهٔ آثار ادبی باپدیده‌های طبیعی بوده است که ادبیات‌آنها را تقلید ومحاکات می کند. معهذا، در همان اواخر قرن‌نوزدهم نیزتفاوت بین‌شیوه‌های علوم طبیعی‌وشیوه‌های بررسی در ادبیات‌وتاریخ مورد بحث‌محققان بوده است.چنانکه غیر ازآنچه ازکلام ویلهلم دیلتای، و ویلهلم‌ویندلباند درین‌باب نقل شد (رجوع شود به‌یادداشت‌ها: ۱۷/۱ و ۱۸)، می‌توان قول هاینریش‌ریکرت‌را درین‌باب خاطرنشان کردکه درتبیین تفاوت این‌دونوع علوم، شیوهٔ علوم مربوط به‌طبیعت *(Naturwissenschaft)* را مبتنی براستخراج قواعدکلی، و شیوهٔ علوم مربوط به‌فرهنگ *(Kulturwissenschaft)* را مبتنی برتحقیق در موارد جزئی میشمارد.درین موردزنوپول (A.D. Xenopol) فرانسوی بیان‌جالبتری‌دارد ومی گوید:«علوم‌مربوط به‌طبیعت‌سروکارشان‌باواقعیاتی‌است که‌تکرر(Repetition) می‌پذیرند درصورتیکه علوم مربوط به‌تاریخ سروکار با واقعیاتی دارندکه ویژگی آنها توالی (Succession) است نه‌تکرر» البته طرز تلقی مسأله تا حدی نیزتابع طرز تفکری‌است که صاحبنظران هریک‌موافق سلیقهٔ خویش در مسألهٔ طبقه‌بندی علوم دارند. بدون شک‌مجرد استعمال پاره‌یی اصطلاحات وقواعدکلی‌مربوط به‌علوم طبیعی نظیر آنچه تن‌وبرونتیر در تطبیق آن گونه علوم باآثار ادبی کرده‌اند، منتقد را موفق نمی کندکه با همان‌دید «عینی» که در علوم مطرح است‌بتواند به‌ادبیات بنگرد. معهذا همین اندازه‌که منتقد می کوشد تاجز برتجارب بالنسبه عاری از شایبه تکیه نکند و جز به‌آنچه درآن باب از طریق‌تجربه واستقراء برای‌وی نوعی‌یقین حاصل‌می‌آورد، اعتمادنکند واز وهم‌وگمان‌وقیاس‌واشراق ومکاشفهٔ‌خویش‌به‌عنوان‌اموری که‌می‌تواند احوال واوصاف‌آثار ادبی را تبیین وتوجیه علمی کند استفاده ننماید نقد وی به‌عینیت علمی وبه‌آنچه در ادبیات همچون شناخت «عینی» پذیرفته هست نزدیک می‌شود. آنچه از طریق مکاشفه واشراق وحدس وگمان منتقد حاصل میشود نقدیست مبتنی بر

تأثرنگاری ونظیر آنچه آناتول‌فرانس‌آن‌را عبارت می‌داند ازشرح ماجرای روح‌منتقد دربرخورد با شاهکارها ـ برای تفصیل رجوع شود به:

Shipley, J.T. *Op. Cit.*/364-67

۴۷. برای تفصیل بیشتر درباب روش طب تجربی کلودبرنارد، رجوع شود به‌فیلیسین شاله، فلسفهٔ علمی، ترجمهٔ یحیی مهدوی، ۱۳۴۱/۹۷-۹۵ و ۱۳۶

۴۸. طه‌حسین، فی‌الادب‌الجاهلی /۲۵

۴۹. درطرح‌مسالهٔ ارتباط بین اثر وآفرینندهٔ اثر البته از نظر نباید دور داشت که‌به‌هرحال شخصیت هرکس- که منشأ سبك خاص اوست- ناچار تا حدی معلول محیط اجتماعی اوهم‌هست وهمین‌نکته‌نشان‌می‌دهد که‌شناخت‌بی‌شایبهٔ یك اثر نه‌فقط شناخت‌شخصیت، وضع طبقاتی، ومحیط اجتماعی آفرینندهٔ اثر راالزام می‌کند بلکه‌شناخت محیط‌ذوقی و ادبی جامعه‌یی راکه اثر به‌آن عرضه میشود نیز ایجاب می‌نماید. درمقابل ادعای کسانی‌که نفس اثر را بدون‌توجه به‌سازندهٔ اثر موضوع منحصر نقد میشمارند غالباً باید توجه کردکه‌آنچه شعر واثر ادبی را به‌وجود می‌آورد ـو اولین شعر واثرادبی را نیز همان الهام‌کرده است- قواعد واصول مربوط به‌لفظ وقالب نیست احساس و ادراك‌شاعر ونویسنده‌است. در هرحال هرچندهم ممکن است ظهور وانعکاس‌شخصیت شاعر ونویسنده‌درآثار خویش به‌طورظاهر و مستقیم نباشد و بعضی سازندگان آثار ادبی درواقع به‌جای‌آنکه خودرا درآثار خویش نشان دهندخود رادرورای‌آن‌مکتوم ومستور داشته‌اند لیکن باز از نظر منتقد شخصیت ویژهٔ شاعر و نویسنده است‌که می‌تواند ملاك‌واقعی درشناخت تأثیر محیط واحوال اجتماعی وروانی رایج درعصر وی‌باشد. نیزمقایسه شود با:

Wellek-Warren, *Op. cit.*/67-123

۵۰. برای تفصیل سخن‌گوته درباب‌آنچه وی درینجا «قالبهای طبیعی شعر» (Natur-formen der Poesie) می‌خواند رجوع شود به‌یادداشتهای اودر:

Goethe, *West-Oestlicher Diwan, (mit) Noten und Abhandlungen*, Insel-verlag 1951/179-181

۵۱و۵۲. عنوان رساله‌های برونتیر وارنست‌بووه بدین‌قراراست:

-Brunetiere, F., *L'Evolution Des Genres dans la litterature*, 1892

-Bovet, E., *Lyrique, Epique et Dramatique, une loi D'evolution litteraire*, 1911

اینجا باید خاطر نشان کرد که نویسندهٔ این سطور نیز درحدود سنین بیست‌سالگی بدون اطلاع ازمطالعات برونتیروبووه وبیشتر درتحت تأثیرعقایدوتعالیم داروین واسپنسر مستقلاً درصدد برآمد نظریهٔ تکامل تدریجی را درموردسیرتاریخی‌انواع شعرتطبیق نماید وحاصل آن کار رساله‌یی بودکه‌بخش‌کوچکی ازآن تحت‌عنوان ذیل‌منتشرشد:
فلسفهٔ شعر یا تاریخ تطورشعر وشاعری، بروجرد ۱۳۲۳
دربارهٔ این رساله‌که اولین اثرمستقل نویسندهٔ این سطورست رجوع شود به نوشتهٔ دکترپرویز ناتل خانلری درمجله سخن سال دوم (۱۳۲۴) شمارهٔ ۳۱/۸-۶۲۸ و یادداشت این‌جانب درهمان مجله، همان‌سال، شمارهٔ ۱۵/۹-۷۱۴

۵۳. قدامة‌بن‌جعفر، نقدالشعر/۱

۵۴. نظامی عروضی، چهارمقاله/۳۰

۵۵. راوندی، راحةالصدور وآیةالسرور، طبع لیدن ۱۹۲۱/۵۸-57

۵۶. Saulnier, *Litterature Classique* 1947/61

۵۷. ابن‌رشیق، العمده، ۵۷/۱ نیزمقایسه شود با: ابن شرف قیروانی، مسائل‌الانتقاد، طبع شارل‌پلا، ۱۹۵۳/۴۸که مخصوصاً این دوبیت‌آن دراینجا شایستهٔ یادآوریست:

قل لمن لایری‌المعاصر شیئاً	و یری للاوایل التقدیما
ان ذاك‌القدیم کان جدیداً	وسیغدو هذاالجدید قدیما

۵۸. به نقل از رومن‌رولان، زندگی بتهوون، ترجمهٔ محمودتفضلی، ۱۳۵۱/۱۵۳

۵۹. ابن‌قتیبه، الشعر والشعراء/۵

۶۰. جرجانی، الوساطة بین‌المتنبی وخصومه، طبع احمدعارف‌الزین/۵۲-۵۰

۶۱. رادویانی، ترجمان‌البلاغه، طبع احمدآتش، ۱۹۴۹/۱۳۴

۶۲. علامت نقل « » فقط شامل عبارت « اصول و قواعد حربهٔ مبارزه هنرمند به‌شمار می‌رود» باید باشد. برای مأخذ رجوع شود به علینقی وزیری، زیباشناسی در هنر و طبیعت ۱۳۳۸/۹۴

۶۳. شمس قیس، المعجم، طبع طهران/۲۱۳

۶۴. ابوحیان توحیدی- ابن‌مسکویه، الهوامل والشوامل ۱۳۷۰ق/۲۸۲

۶۵. عسکری، الصناعتین، مصر ۱۳۱۹/۱۰۶-۱۰۴

۶۶. شمس قیس، المعجم، طبع بیروت/۴۳۱

۶۷. ابن‌رشیق، العمده/۸۵

۶۸. ازجمله در تعریفات سید شریف جرجانی، طبع مصر ۱۹۳۸ درین باب چنین آمده‌است: الفصاحة... فی‌المفرد خلوصه من‌تنافرالحروف والغرابة، و مخالفةالقیاس... وفی- الکلام خلوصه من‌ضعف‌التألیف وتنافرالکلمات...،تعریفات/۱۴۶. توجه به‌این نکته خالی از فایده نیست که اموری از قبیل غرابت (Barbarismus)، ضعف تألیف (Soloecismus) ومخالفت قیاس (Metaplasmus) هم‌که نزد مسلمین خلو از آنها شرط فصاحت کلام به‌شماربود، درقرون‌وسطی نزد آباءِ کلیسا از اموری‌محسوب میشدکه تعلم نحو وصرف (Grammar) موجب اجتناب‌از وقوع‌درآنهامیشد. برای تفصیل رجوع شود به: Curtius, E.R., *Europaische Literatur und Lateinisches Mittelalter.* 1948/52

۶۹. محمود شکری‌آلوسی، الضرائر ومایسوغ للشاعر دون‌الناثر، ۱۳۴۱/۱۰

۷۰. جاحظ، البیان‌والتبیین ۱/۱۰-۸

۷۱. آلوسی، الضرائر/۱۰ درینجا قول کنتی‌لین (Quintilian) درخور یادآوریست که می گوید شاعران چون برده وتابع اوزان وبحورشعری خویشند، خطاهایی که‌مرتکب میشوند بخشوده میشود وآنها درواقع با نام‌هایی‌که بر روی این خطاهای خویش می گذارند این خطاهاراکه دراصل جز انواع ضرورات هم نبوده‌اند تبدیل به‌محاسن کلام می کنند. مقایسه شود با: Shipley, J.T., *Op.Cit*/311

۷۲. عسکری، الصناعتین/۱۱۲

۷۳. ابن‌رشیق، العمده ۲۰۸/۲

۷۴. ابن‌قتیبه، الشعروالشعراء/۳۴

۷۵. شمس‌قیس، المعجم، طبع طهران/۲۳۲

۷۶. معهذا خود شرقیات که ویکتورهو گو درمقدمهٔ‌آن چنین تلقی بحث‌انگیزی را از نقد عرضه می کند متضمن معنی تازه‌یی‌نیست وشاعرظاهراً بیشتربه‌خیالات مربوط به‌هنر محض نظر دارد. مقایسه شودبا:
Lanson-Tuffreau, *Op.Cit.*/566

۳

۱. قطع نظر از صحت یا سقم انتساب این اشعار به شعراء معروف به جاهلی، پیدایش و آغاز ظهور شعر عربی-در دورهٔ قبل از اسلام- در ابهام افسانه‌ها فرو رفته است. البته روایات موجود قدیمترین نمونهٔ شعر عربی را عبارت از قصیده می‌دانند که معلقات سبع از آن نوع است. اما اگر نیز انتساب این قصاید به شاعران جاهلی محقق باشد باز بعید به نظر می‌رسد که شعر عربی یکباره و بدون طی پاره‌یی مراحل ابتدایی و متوسط به شکل قالب مرتب و منقح قصاید موجود ظهور کرده باشد و اوزان و بحور عروضی در تمام آنها از اول به همین صورت مظبوط و مرتب پدید آمده باشد. همین نکته قبول انتساب آنها را تا حدی مشکل می‌کند و این هم که راویان قدیم خودشان مکرر یکدیگر را به جعل و وضع بعضی از این گونه اشعار متهم کرده‌اند نیز مؤید تردید در صحت انتساب آنهاست. برای تفصیل بیشتر درباب این مسأله، مخصوصاً رجوع شود به:

Margoliouth, D.S., in *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1925/ 417-49

طه حسین، فی الادب الجاهلی، قاهره ۱۹۲۷

۲. درباب «هجونامهٔ بلخ» و «هجونامهٔ اصفهان» و مآخذ روایات مربوط به آنها رجوع شود به: سخن و سخنوران نوشتهٔ بدیع الزمان فروزانفر، طبع ۲۴۰-۴۱/۱۳۵۰ (حاشیه) و ۵۸۸ (حاشیه). اینجا باید افزود که بعضی از رباعیات منسوب به خیام هم که متضمن اظهار شک در عقاید یا طعن در مشایخ است گمان می‌رود که از همین قبیل باشد. در بین اینگونه رباعیات گه گاه بعضی رباعی‌ها هم هست که به مشایخ صوفیه از جمله به عطار منسوب شده است و غالباً متضمن افکار و اقوال منسوب به دیوانگان و شوریدگان صوفیه است. بدینگونه، اشتمال بر سخنانی از قبیل شک و حیرت و جام و ساقی و اغتنام فرصت و نظایر اینگونه معانی هم نمی‌تواند معیاری درست برای شناخت حدود صحت و سقم انتساب رباعیات به خیام باشد. همچنین رجوع شود به همین فصل، یادداشت شمارهٔ ۸.

۳. اشاره به نامه‌های فریدریش ملکیور بارون فون گریم (۱۸۰۷-۱۷۲۳) است که عبارت

بود ازیك سلسله نامه‌های ادبی دربارهٔ اخبار مربوط به‌ادبیات وهنر درفرانسه که‌هرماه دوبار، ازپاریس به‌عنوان پادشاهان وامیران آلمان وچندتن دیگر ازفرمانروایان شرق اروپا ـ ازجمله کاترین‌دوم ملکهٔ روسیه واستانیسلاس پادشاه لهستان ـ ارسال‌می‌گشت‌و درحکم یك‌روزنامهٔ ادبی‌بود که فقط‌برای‌تعداد‌بسیار‌محدودی‌ازمشترکان‌خویش‌فرستاده میشد. این‌نامه‌ها‌که عنوان «مکاتبات ادبی» (Correspondance Littéraire) داشت در اوایل فقط مشتمل برملاحظاتی دربارهٔ ادبیات بود و بعدها تدریجاً شامل انتقادات اجتماعی و سیاسی نیز شد. این «خبرگزاری ادبی» را قبل ازگریم کشیشی به‌نام‌آبه‌ریال Abbé Reyal به‌عهده داشت وبعدها وقتی گریم متعهد ادامهٔ آن شد به‌یاری دوستان پاریسی خویش، مخصوصاً درمواقعی که خودوی در آنجا نبود، این مکاتبات‌را همچنان دنبال‌کرد. بدینگونه تعدادی ازین مکاتیب درواقع به‌وسیلهٔ‌دوستان گریم ـ ازجمله ومخصوصاً دیدرو ـ تحریرشده‌بود ولیکن‌همچنان به‌امضای گریم انتشار یافته بود. مجموع مکاتیب گریم بعدها تحت همین عنوان مکاتبات ادبی... درپانزده مجلد منتشر گشت. برای اطلاع بیشتر دربارهٔ احوال فریدریش گریم و نامه‌های وی رجوع شود به:
Georges, K.A., *Friedrich Melchior Grimm*, 1904

۴. اوسیان (Ossian) دراصل، شهرت وعنوان شاعر وجنگجویی کهن از طوایف سلت سرزمین اسکاتلندست که پدرش فین‌یافینگال (Fingal) دلاوری نامداربوده‌است‌واشعار منسوب به‌اوسیان شرح دلاوریها و ماجراهای اوست. جیمزماکفرسن (۱۷۳۶-۹۶) شاعراسکاتلندی چندین‌مجموعه ازترانه‌های‌حماسی‌منسوب‌به اوسیان را به‌این‌عنوان‌که ازافواه واقوال محلی جمع‌آورده‌است‌یا ترجمه کرده‌است نشر کرد ولحن رمانتیك‌آن ـ که تصور می‌رفت اصل‌آن مربوط به‌اوایل قرون وسطی و حتی جلوترست ـ مورد توجه و تحسین علاقمندان از جمله گوته واقع گشت. اما صحت انتساب این اشعار مورد تردید وتأمل منتقدان گردید و دکتر ساموئیل جانسون ادیب و منتقد معروف انگلیسی بعد ازتحقیق وبررسی‌اعلام‌کردکه ماکفرسن ازمواد ومصالح سنتی‌موافق ذوق وسلیقهٔ خود استفاده‌کرده است وآنها را بدین‌صورت که هست جعل‌کرده است. ماکفرسن‌که این حکم را نپذیرفت اصل مأخذی را هم‌که مدعی بود در اختیار دارد، به‌بهانهٔ‌آنکه هزینهٔ چاپش سنگین‌است نشر نکرد ومشکل همچنان حل ناشده باقی‌ماند. بعد از مرگ ماکفرسن، مورخی‌مشهور درضمن یك«تاریخ اسکاتلند» وجود مآخذدرست‌قابل‌اعتمادی را دربارهٔ این اشعار انکارکرد وهیئتی‌هم‌که مأمور تحقیق درین باب شد قول‌جانسون واین مورخ را در واقع تأیید نمود. معهذا تأثیر و انتشار ترانه‌های اوسیان در اروپا قابل ملاحظه وبیسابقه بود. برای اطلاعات بیشتر درین‌باب رجوع شودبه:
Legouis - Cazamian, *Histotre de la Litterature Anglaise*, 1949/884-86

۵. دربارهٔ صحت انتساب «نهج‌البلاغه» به‌امام علی‌بن‌ابی‌طالب مناقشات بسیار شده‌است که قسمتی ازآن ممکن است ناشی از تعصبات مذهبی باشد. فی‌الجمله قول ذهبی در میزان‌الاعتدال که هرکس این‌کتاب را مطالعه‌کند شك نخواهد کرد که‌آن را به‌نام علی برساخته‌اند، معرف چیزی‌از این‌گونه تعصبات به‌نظرمی‌رسد. البته اینکه ازخیلی‌قدیم درکتب تاریخ و ادب خطب وکلمات حکمی به‌امام‌علی منسوب شده است وحتی قبل از عهد ذهبی مورخ‌وادیبی مثل «ابن‌ابی‌الحدید»انتساب‌آن رابه‌علی محل تردیدنیافته است قبول‌ادعای ذهبی‌را مشکل می‌کند. اقوال‌علماءِ شیعه‌که خلاصهٔ‌آن درسفینةالبحار ج ۱/۲۷-۵۲۶ وریحانةالادب ۲/۶۳-۲۶۲ ذکر شده است دربن‌باره دعاوی امثال ذهبی ویافعی را رد می‌کند. به‌موجب این اقوال بعضی‌خطبه‌های نهج‌البلاغه درکافی کلینی وارشاد شیخ مفیدکه مقدم برجامع نهج‌البلاغه‌بوده‌اند نیز مذکورست، واینکه نظیراین اقوال راهم سید رضی جامع‌کتاب ازخود بسازد وبی‌آنکه فایدهٔ تاریخی‌زیادی در اثبات فضیلت قطعی علی برشیخین‌هم‌درآن باشد به‌آن حضرت به‌بندد خالی‌ازغرابت نیست. البته‌کسانی‌که نهج‌البلاغه را مجعول خوانده‌اند دراین باب‌نیز‌که سیدرضی یا برادرش سید مرتضی علم‌الهدی آن‌کتاب را تألیف کرده‌اند اختلاف دارند اما ازکلام «نجاشی» وهمچنین ازیك‌فقرهٔ مذکور درحقایق التنزیل سیدرضی صریحاً برمی‌آیدکه‌جامع کتاب سیدرضی‌است نه سیدمرتضی. درهر حال برای تفصیل مناقشات مربوطبه‌انتساب نهج‌البلاغه واقوال مختلف دربن‌باب رجوع‌شودبه: ابن‌یوسف، «فهرست کتب خطی مدرسهٔ عالی سپهسالار» ۲/۱۲۳-۱۱۳؛ مقالهٔ V. Vaglieri درسالنامه‌های مؤسسه علمی شرقی ناپل ۱۹۵۸ ج۸ ؛ همچنین مقایسه شود با:

Nallino, C., *Raccolta di Scritti Editi E ineditti*, 1948 Vol. vi/52

Brockelman, K., Geschichte der Arabischen Literatur, I, 43 sq., Sup. 1, 73 sq.

۶. عبدالله‌بن‌المعتز، طبقات‌الشعراء، طبع‌اوقاف گیب /۳۴

۷. درباب قول دولتشاه ونقدآن رجوع شود به: سخن و سخنوران، چاپ ۱۳۵۰/۳۶۸-۳۶۶.

۸. رباعیات سرگردان (به‌انگلیسی The Wandering Quatrains) عنوان تعدادی از رباعیات منسوب به عمرخیام‌است‌که عین‌آنها درنسخه‌ها ومجموعه‌های‌مختلف به‌گویندگان دیگر مثل ابوسعیدابوالخیر، ابن‌سینا، انوری، فخررازی، عطار، کمال‌اسمعیل باباافضل، مجدهمگر، علاءِالدولهٔ سمنانی، حافظ، سلمان، طالب آملی و دیگران نیز منسوبست و تعدادی ازآنها حتی به‌بیش‌ازیك شاعر دیگر انتساب یافته است. عنوان «سرگردان» یا «آواره» را در مورد اینگونه رباعیات اولین بار ظاهراً «والنتین -

ژوکوفسکی» شرقشناس روسی به کاربرد. وی‌درضمن مقاله‌یی که درجشن‌نامهٔ ویکتور-روزن - موسوم به «مظفریه» - در سال ۱۸۹۷ نشرکرد نشان داد که در «مجموعهٔ رباعیات» چاپ نیکلاس قریب هشتاد و دو رباعی از اینگونه هست. باری، مسألهٔ انتساب رباعیات خیام وتعداد درست قابل‌اعتماد آنها هنوز محل بحث است. برای تفصیل بیشتر دربارهٔ اینگونه رباعیات‌ومطالعات‌ژوکوفسکی درباب‌آنهارجوع‌شودبه:
Browne, E.G., *A Literary History of Persia*, 1964 (Repr.), II/248-59

۹. ابوالفرج اصفهانی، الاغانی، ج ۱۷۲/۵

۱۰. ابن‌معتز، طبقات، چاپ مذکور در یادداشت شمارهٔ ۶/۶۴-۶۳

۱۱. درین‌باره جای دیگر با تفصیل بیشتر سخن رانده‌ام، رجوع شود به مجلهٔ یغما سال ششم شمارهٔ ۶و۷ (مقایسه شود با مجموعهٔ یادداشتها واندیشه‌ها/۴۴- ۲۶)نیزبرای تفصیلهای دیگر درباب مسایل مربوط به‌نقد وتصحیح متون رجوع شود به: تاریخ در ترازو، ۱۳۵۴/۵۵-۱۵۲

۱۲. چنانکه درشعر طرفةبن‌العبید ازشعراءِ جاهلی‌آمده‌است:

ولا اغیر علی‌الاشعار اسرقها غنیت‌عنها وشرالناس من سرقا

رجوع شود به: شیخ مصطفی‌الغلایینی، رجال‌المعلقات، بیروت، ۱۳۱۱/۱۱۲.
توجه به‌موارد شباهت اشعار گویندگان ازقدیم همواره‌تحقیق درسرقات‌را یک‌اشتغال عمدهٔ ارباب نحو ولغت کرده‌است. درحقیقت علماءِ ومورخان یونانی و لاتینی هم - مثل راویان وادباءِ عهد عباسی- غالباً درجستجوی موارد انتحال وسرقات شعرا و نویسندگان خویش اهتمام می‌کرده‌اند وبه‌همین‌سبب از قدیم کسانی چون هرودوت، اریستوفان، سوفوکلس و دیگران متهم به «سرقات» (Plagiarism) شده‌اند. البته مبالغه درجستجوی سرقات یا در انتساب هرگونه توارد وتشابه بین دویا چندشاعر به‌نوعی انتحال وسرقت هم همواره ناروا تلقی شده‌است وبدون‌شک لااقل در مورد «معانی عام» نمی‌توان دعوی انتحال وسرقت را مقبول شمرد. به‌علاوه ابتکارصرف خالی از هرگونه اخذ هم به‌عقیدهٔ بعضی محققان اصلاً ممکن نیست ومحققی‌به‌نام هوراس اسمیت (Horace Smith) ابتکار واصالت (Originality) را نیز فقط «اخذ وتقلیدی ناخودآگاه وناشناخته» می‌خواند وهرچند مفهوم این قول، لامحاله درآنچه به‌معانی وافکار ارتباط دارد از مبالغه خالی نیست نیل به‌اصالت محض هم به‌تنهایی نمی‌تواند برای شاعر ونویسنده فضیلت زیادی محسوب شود. مجرد اخذ واقتباس هم به‌کلی ارزش و اعتبار نویسنده را نفی نمی‌کند چراکه اصالت و ابتکار

واقعی ظاهراً در این است که شخصیت نویسنده در اثرش منعکس باشد و با تأمین این منظور نیل به اصالت مطلق نمی‌تواند غایت مطلوب باشد. برای بحث و تفصیل بیشتر در این باب، و جنبهٔ اخلاقی مسألهٔ سرقات رجوع شود به:
Paul, H.M., *Literary Ethics*, 1928

۱۳. از جمله دربارهٔ نمایشنامهٔ تاجر ونیزی و مأخذ آن به پانزده گفتار، نوشتهٔ مجتبی مینوی، ۱۳۴۶/۲۴۰-۱۴۰ و دربارهٔ مأخذ و موارد مشابه رومئو وژولیت و لیلی و مجنون به رساله‌یی در این باب از علی اصغر حکمت ۱۳۱۷ش.، رجوع شود. برای بحث و تفصیل بیشتر در اصل مسألهٔ ابتکار و اقتباس رجوع شود به: Shipley, J.T.,
Dictionary of World Literary Terms, 1955/221-22, 294-95

۱۴. به عقیدهٔ متقدمان اقتباس حکایات و قصص که بر السنه دائر و در افواه سائر است و کلیه معانی عامه که آنها را معانی ثوانی گویند مشمول عنوان سرقت و انتحال نیست مگر آن حکایت ساختهٔ فکر شخص معین باشد و حکم قصص و امثال نیافته، یادداشت استاد فروزانفر. البته به این یادداشت باید این نکته را نیز درافزود که اطلاق عنوان سرقات بر اینگونه معانی ثوانی نیز، هرجا و به وسیلهٔ هر منتقدی انجام شده است، غالباً با اعتراض اهل تحقیق مواجه گشته است. از آنجمله است قول قاضی جرجانی در الوساطه، که در متن کتاب بدان اشارت رفته است. تنی سون شاعر انگلیسی هم در اعتراض بر چنین ایرادی است که می گوید: «انگار که هیچ کس جز هوراس غریو دریارا نشنیده باشد».
مقایسه شود با:
Shipley, J.T., *Op. Cit.*/294

۱۵. سخن و سخنوران، چاپ ۱۳۵۰/۱۱۳ (حاشیه)، و ۱۳۵

۱۶. جامی، بهارستان، طبع طهران/۱۱۵

۱۷. جرجانی، الوساطه بین المتبنی وخصومه، طبع احمد عارف الزین/۱۶۰

۱۸. ابن رشیق قیروانی، العمده، مصر ۱۳۴۴/۲۱۶

۱۹. عنوان این کتاب که مأخذ ادمون آبو (۱۸۸۵-۱۸۲۸) در داستان تولا (Tolla) به شمار است عبارتست از: *Les Lettres de Vittoria Savorelli* تولا اولین داستان ادمون آبو بوده و نقادان آن را منحول شمردند اما آثار دیگر وی بجز یک نمایشنامه‌اش روی هم رفته قرین توفیق شد. برای تفصیل بیشتر درباب او رجوع شود به:
Thiebaut, M., *Edmond About*, 1936

۲۰. قول عنتره درمطلع قصیدهٔ معلقه اوست که می گوید:

هل غادرالشعراء من متردم   ام هل عرفت‌الدار بعدتوسم

کلام صائب هم جالب است که برخلاف این پندارمی گوید:

یك‌عمرمی‌توان سخن‌از زلف یار گفت   دربندآن مباش‌که مضمون نمانده‌است.

مقایسه شود بـا: باکاروان حله طهران ۳۴۲/۱۳۴۳ لو تولستوی خاطرنشان می کند که شاعران طبقات ممتاز چون می‌پندارند چیز تازه‌یی باقی نمانده‌است تاگفته آید ناچار برای آنکه هنرخویش را تازگـی بخشند به‌تجددگرایی دراشکال وقالبها دست می‌زنندو این نوجویی‌آنها را به‌مضامین ناپسند وقالبهای جدید رهبری می کند.هدف آنهاهم درواقع آنست که فقدان مضامین را ازانظار مستور دارند. مقایسه شود با: هنرچیست؟ ۲۴/-۱۲۳ در باب علاقهٔ قدما به مضمون بی‌سابقه، واقوالی که درین باب هست رجوع شود به: Curtius, E.R., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 1948/93sq.

۲۱. میرحسین دوست سنبهلی، تذکرهٔ حسینی، ۱۸۱/۱۸۷۵ روایـات این مـأخذرا البته همواره باید باقید احتیاط تلقی‌کرد.

۲۲. ابوهلال عسکری، الصناعتین/۱۶۱-۱۶۰

۲۳. ایضاً، همان مأخذ مذکور درفوق/۱۴۶ درفقه‌اللغهٔ ثعالبی/۲۰۹ مصرع مذکور در قول ابی‌هلال عسکری طی بیت‌ذیل‌آمده‌است:

سفرن بدوراً وانتقبن اهلة   ومن غصوناً والتفتن جآذرا

وآنجا به ابی‌القاسم‌الزاهی منسوب شده‌است.

۲۴. ابوهلال عسکری، الصناعتین/۱۴۸

۲۵. آمدی، الموازنة‌بین‌ابی تمام والبحتری، ۲۳/۱۲۸۷

۲۶. جرجانی، الوساطة بین‌المتبنی وحضومه/ ۱۵۱

۲۷. عبیدی، الابانته عن سرقات‌المتنبی (بدون تاریخ) /۳

۲۸. جرجانی، الوساطة /۱۵۷؛ مقایسه شودبا: ابن‌رشیق،العمده /۲۱۵

۲۹. جرجانی، الوساطة /۱۵۷

۳۰. عسکری، الصناعتین /۱۴۷

۳۱. جرجانی، الوساطة /۱۶۰

۳۲. جرجانی، الوساطة /۱۶۹؛ مقایسه شودبا: آمدی، الموازنه /۱۳۹ ومابعد

۳۳. ابن‌رشیق، العمده /۲۱۵ درینجاشاید ذکر این نکته‌هم مناسب باشدکه‌آنچه‌را امروز قوانین مربوط به‌حق مؤلف (Copyright) در حمایت ازآثار ادبی انجام می‌دهند بعضی صاحبنظران نمی‌پسندند ومی‌پندارند ممکن‌است به‌زیان توسعه وتکامل ادبیات باشد. اینها می گویند کسانی چون دانته، میکلانجلو، شیکسپیر، و باخ هرچه را خواسته‌اند وپسندیده‌اند ازدیگران‌اخذکرده‌اند؛اگر«حق‌مؤلف» شاعران‌ونویسندگان وآینده‌را ازین‌آزادی محروم بدارد دیگر به‌ندرت ممکن‌است توقع داشت‌آثار بزرگ ابتکاری هم به‌وجودآید. درهرصورت مسأله از جهات مختلف درخور تحقیق است و درعین آنکه توجه‌به‌حفظ حق‌مؤلف می‌بایست راه برطفیلی‌گری وتقلیدگرایی به‌بندد نمی‌باید منجر به‌محدودیت فوق‌العادهٔ اذهان وطبایع آفرینشگر هم بشود. برای‌بحث و تفصیل بیشتر درین باب رجوع شودبه:
Collingwood, R. G., *The Principles of Art*, 1955/325-26

۳۴. جرجانی، الوساطة/۱۶۷

۳۵. ابن‌رشیق، العمده /۲۲۲

۳۶. جرجانی، الوساطة /۱۶۷

۳۷. Vauquelin, *Art Poetique*, I, 771 شباهت بین قول شاعر عرب باکلام این گویندهٔ فرانسوی در توجیه‌مفهوم توارد خودحاکی‌از وجود توارد درمعانی‌مشترک است معهذا در ادبیات هر قوم مکرر مواردی پیش می‌آیدکه‌شاعر یانویسنده فکر و مضمون کلام گویندهٔ دیگررا اخذمی‌کند واصلا توجه به‌اینکه‌آن فکر یاکلام مسبوق است‌ندارد درصورتیکه‌به‌احتمال‌قوی‌بامنشأ آن به‌نحوی مربوط بوده‌است وفقط‌درحال ابداع اثر خویش‌آن ارتباط رادرنظر ندارد. این نوع اخذ البته چون از روی قصد و شعور نیست نمی‌تواند از مقولهٔ سرقات‌به‌شمارآید وآن رااز نوع «توارد»به‌حساب می‌آورند. تعبیری‌که در «نقد روانشناختی» ازاین‌امر می کنند مبتنی برآن چیزیست که‌کارل‌یونگ آن‌را «خاطرهٔ پنهان» (Cryptomnesia) می‌خواند ونشان می‌دهد که نویسنده چیزی‌راکه سالها قبل‌ممکن است خوانده باشدگه‌گاه به‌طوری‌غیرمنتظر

و باشکلی ناخودآگاه در کلام‌واثر خود منعکس می کند. یونگ‌دربیان‌این‌حال‌موردی را از کتاب «زرتشت» چنین گفت: اثر معروف نیچه، ذکر می کندکه در آن نویسنده چیزی را از یك اثر متعلق به‌نیم‌قرن پیش از خود اخذکرده است و البته در هنگام نوشتن‌کتاب خویش اصلا به‌یادآن مأخذ هم نبوده‌است. فقط مکاتبهٔ یونگ باخواهر نیچه نشان داده‌است که نیچه آن مأخذ را در سالهای کودکی خویش خوانده بوده است. برای تفصیل بیشتر رجوع شودبه: کارل‌گوستاویونگ- انسان و سمبولهایش، ترجمهٔ ابوطالب صارمی /۵۰-۴۹

۳۸. عسکری، الصناعتین /۱۷۳

۳۹. ابن‌رشیق، العمده /۲۱۵

۴۰. ابن‌رشیق، العمده /۱۲۶؛ مقایسه شودبا: آمدی، الموازنه /۱۴۰

۴۱. اهمیت ووسعت این نفوذست‌که در دنیای اسلام ادبیات عربی، فارسی، ترکی واردو را به‌وسیلهٔ قرآن، حدیث، فقه وآثار امثال غزالی، ابن‌عربی، ابن‌فارض، مولوی، و امثال‌آنها به‌هم پیوند می‌دهد وادبیات اروپای غربی را از طریق میراث یونان ورم وتعلیم تورات وانجیل، از قرون وسطی تا عصرجدید، منظره‌یی متشابه می‌بخشد. مطالعات تطبیقی در ادبیات بدون شك نحوهٔ روابط ادبی هریك از این‌اقوام شرقی وغربی را با میراث مشترك خویش نشان می‌دهد ولیکن پیوندهای بین شرق‌وغرب هم که‌از قرون وسطی وقبل ازآن ریشه دارد، در خور توجهست و اگرمورخ‌ادبی‌هم مثل سورخ سیاسی اروپایی دید خود را محدود به‌افق حیات یك ملت یایك تمدن نکند، شاید امروز مفهوم ادبیات جهانی را بیش‌از هر وقت دیگر قابل‌حصول بیابد. درباب ضرورت توسعهٔ دید تاریخی، ولزوم اجتناب از تنگ نظریهای معمول درنزد مورخان اروپایی مقایسه شودبا: تاریخ در ترازو /۱۹۴

۴۲. ابن‌قتیبه، الشعر والشعراء، طبع لیدن ۴۰/۱۹۰۴

۴۳. Max Rouché, *La Philosophie de L.Histoire de Herder*, 1940/278-279

۴۴. درمسألهٔ «سنن» به‌طور کلی بایدبه‌این نکته‌هم‌توجه داشت که بررغم‌آنچه تعصبات‌بعضی ازتندروان درین‌باره القاء می کند اثرهیچ‌نویسندهٔ مبتکری نیست‌که به‌نحوی‌ازانحاء

برسنن گذشته متکی نباشد وشاید هیچ نویسندهٔ واقعی سنت گرای هم وجود نداشته باشدکه در اثر اوهیچ عنصرتازه‌یی نتوان یافت. خود سنت را بعضی منتقدان چیزی جز تجربه‌یی ابداعی که قرین توفیق شده باشد نمی‌دانند. طرفه آنست که پاره‌یی مکتب‌های بدعت گرای نیز گه‌گاه کار و شیوهٔ خود را از مقولهٔ احیاء سنت تلقی کرده‌اند. چنانکه رمانتیک‌ها با نفی شیوهٔ طرفداران مکتب کلاسیك درحقیقت مدعی بودندکه جریان ادبی پیش‌ازآن دوره را دنبال می کنند. همچنین تصویرگرایان (Imagists) هم با ارائه مبانی واصول مکتب تازهٔ خویش ادعا می کردندکه دارند مبانی واصولی‌را احیاء می‌کنندکه فقط یك‌چند مورد غفلت وعدم توجه بوده است. برای بحث وتفصیل بیشتر درین‌باب رجوع شودبه:

-T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, 1920
Brooks, C., *Modern Poetry and the Tradition*, 1939

۴۵. Max Rouché, op. cit./27-29

۴۶. سیوطی، المزهر فی‌علم‌اللغه ۲/۲۴۶؛ مقایسه‌شودبا: جرجی‌زیدان، آداب‌اللغةالعربیه ۷۴/۱.

۴۷. آمدی، الموازنه /۲.

۴۸و۴۹. درباب مأخذ روایات راجع‌به‌این‌سؤال وجواب‌ها رجوع‌شود به: ادواردبراون، تاریخ ادبی‌ایران - ازسعدی تاجامی، ترجمه وتحشیه علی‌اصغر حکمت ۱۳۹/۱۹۴۸ و۱۳۸-۱۳۷.

۵۰. از جمله درطی این رساله وی صریحاً ازآن عده از جوانان عصرکه در تماشاخانه‌ها اثر شیکسپیر را تنهابدان سبب که خارجی وانگلیسی است با هو وجنجال‌مورداهانت قرارمی‌دادند انتقادکرد وخاطرنشان نمودکه اصل نزاع در مورد تفاوت بین راسین وشیکسپیر به‌مسألهٔ وحدت مکان و وحدت زمان مربوط میشود و به اینکه آیا بدون رعایت آن وحدتها ممکن نیست بتوان لذت دراماتیك- نه‌لذت حماسی را که با آن اشتباه میشود-در تماشا گران برانگیخت؟ استاندال ادعاکردکه رعایت این دووحدت برای فرانسویها یکنوع‌عادت شده است ورهایی ازآن برایشان آسان نیست وگرنه رعایت این وحدتها درایجاد هیجان دراماتیك‌به‌هیچوجه نقش وضرورتی ندارد. برای تفصیل رجوع شود به:

Stendhal, *Racinc et Shakespeare*, Par R. Ternois, 1936/14-15

۵۱. آمدی، الموازنه/۲.

۵۲. جمحی، طبقات‌الشعراء /۳۵.

۵۳. آمدی، الموازنه /۳.

۵۴. شمس قیس، المعجم فی معائیر اشعار العجم، چاپ بیروت/ ۴۳۵.

۵۵. آمدی، الموازنه /۱۶۸-۱۶۷.

۵٦. ادبیات‌تطبیقی یا ادب‌تطبیقی که شاید موازنهٔ ادبی‌هم برای‌آن‌مناسب باشد اصطلاحی است‌برای‌آنچه در زبان فرانسوی Litterature Comparée ودرزبان انگلیسی Comparative Literature می‌خوانند وشایداصطلاح آلمانی
Vergleichende Literaturgeschichte
آن، ازین‌جهت‌که به‌جنبهٔ تاریخی این شیوه‌از تحقیق ادبی نیز اشارت دارد جامع‌تر از اصطلاح انگلیسی وفرانسوی‌آن باشد. درهر حال «ادب تطبیقی» یا «تاریخ‌ادبیات تطبیقی» در واقع معرف نوعی تلقی از یك‌شیوهٔ نقد ادبی است و طرح بعضی‌مسایل آن درین‌کتاب ناشی از ارتباط بین جوهر و موضوع آن است با سایر مسایل مربوط به‌نقد ادبی. مقایسه شود با:

Warren - Wellek, *Theory of Literature*, 1949/38-45

۵۷. برای تفصیل بیشتر درین‌باب رجوع شود به مقالهٔ نگارنده تحت‌عنوان «سعدی در اروپا»، در مجموعه یادداشت‌ها واندیشه‌ها /۱۸۲-۱۷۷؛ مقایسه شود با: نه‌شرقی، نه‌غربی-انسانی /۲۳۱.

۵۸. درآنچه به‌ادبیات ایرانیان و ارتباط‌آن باادبیات‌اقوام دیگر مربوط است «سنجشگر» (Comparatist) می‌تواند در بررسی و سنجش بین‌ادبیات و اساطیر ایران وهند، ایران وبابل، ایران ویونان، ایران و اقوام سریانی وعبرانی در دورهٔ قبل‌ازاسلام؛ ودر بررسی بین ادبیات ایران وعرب، ایران وترك، ایران ومغول دردورهٔ اسلامی؛ و در بررسی بین ادبیات ایران با ادبیات فرانسوی، روسی، انگلیسی و آلمانی در دورهٔ جدید، نکته‌هایی که حاکی از نفوذ یکجانبه یا احیاناً تأثیر متقابل باشد بیابد. برای تفصیل بیشتر در باب مسایل مربوط به‌ادبیات تطبیقی رجوع شودبه:
Guyard, M.F., *La Litterature Comparée*, 1951

۵۹. Shipley, J.T., OP.Cit./88

٦۰. درحقیقت الفاظ و تعبیرات خاصی که اصطلاحات نقادان را به‌وجود آورده است و

شامل اوصاف ونعوت مربوط به‌اشعار وآثار منثور نیز میشود غالباً از تعلیم ارسطو در فن شعر وفن خطابه تاآثار دیمتریوس ولونگینوس درباب سبک مایه‌گرفته است و تدریجاً توسعه وتحول پیداکرده است واصطلاحات اهل بلاغت و بدیع‌که مخصوصاً در دوره‌های بعد به‌این‌مایه افزوده شدآن را توسعه داده‌است وبعدهاحتی از فلسفه و ازلغات مربوط به‌علم دلالات معانی (Semantics) هم به‌این مایه افزوده شده‌است چنانکه درادبیات فارسی وعربی عهد اسلامی نیز عناصر مختلف در پیدایش اینگونه اصطلاحات تأثیر داشته‌است. برای تفصیل رجوع شود به:

Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism* 14 th. Ed./19-24

۴

۱. Nallino, C.A., La Letteratura Araba, in Raccolta di Scritti Editi E Inediti, 1948 Vol.VI/22

۲. درباب دعاوی واقوال منکران شعر جاهلی وموافقان آن، مخصوصاً رجوع شود به: طه‌حسین، فی‌الادب الجاهلی ، قاهره ۱۹۲۷ ، محمدالخضر ، نقض کتاب فی الادب-الجاهلی، قاهره ۱۳۴۵ ، ومقایسه‌شود با: ناصر الدین اسد، مصادرالشعرالجاهلی وقیمتها-التاریخیه، ۱۹۵۶. قول منقول در متن ازکلام نیکلسون در واقع نه‌ترجمهٔ عین کلام بلکه فقط مفاد سخنان او درین‌باب است. وی که در این مسأله به‌دعاوی‌مار گولیوث آشنایی دارد، قول سرچارلزلایل را که معتقد به‌صحت انتساب این اشعارست مورد استناد قرارمی‌دهد. نیکلسون ضمن‌توجه به‌تردیدی که‌درمسألهٔ انتساب‌این اشعارهست واینکه فقط مدتها بعد از ظهور اسلام اقدام به‌تدوین این اشعار کرده‌اند نیز مؤیداین تردیدست، خاطرنشان می کندکه شعر جاهلی بهمین‌صورت که هست‌معرف‌حیات واحوال روحی‌عرب قبل‌از اسلام است وتأکید می کندکه اگردر بارهٔ احوال‌عرب‌جاهلی‌آنچه در روایات موجودآمده است فاقد جنبهٔ تاریخی است درمجموع آثار بازمانده‌ازاین ادوار روح دوران‌جاهلیت تجسم‌دارد، والبته‌تصدیق این نکته‌جایی برای‌قبول تردیدمخالفان باقی نمی گذارد. برای متن‌اقوال نیکلسون درین‌باب رجوع شودبه:

Nicholson, R.A , *A Literay History of the Arabs*, 1956 (repr.)/32, 55,72,82,131,134,139-140,472

برای تفصیل بیشتردرباب اصل مسأله رجوع شود به‌فصل ۳، یادداشت شمارهٔ ۱.

۳. ابن‌قتیبه، الشعروالشعراء/۱۹۷، برای تفصیل بیشتر درباب اسواق عرب واحوال‌سوق عکاظ رجوع شود به:

Wellhausen, J., *Reste Arabischen Heidentums*, 2nd.Ed./88 sq.

۴. در نزول آیهٔ کریمهٔ: «الشعراء یتبعهم الغاوون...» نوشته‌اند: «ابوالحسن البراد گفت چون این‌آیه فرود آمد عبدالله رواحه وکعب‌بن‌مالک وحسان‌بن‌ثابت پیش‌رسول‌آمدند

گریان. گفتند یا رسول‌الله خدای تعالی درحق شاعران این گفت و ماشاعریم رسول علیه‌السلام گفت آیات تمام برخوانید: الاالذین آمنو وعملوا الصالحات الی قوله من بعد ماظلموا، ایشان دل خوش‌شدند.» ابوالفتوح، تفسیر، ج ۱۴۳/۴؛ برای تفصیل درباب تلقی اسلام ومسلمین از شعر مقایسه شود با:
Nicholson, R.A., *op.cit*/235-236

۵. راغب اصفهانی، محاضرات، ۱۳۲۶، ج۴۷/۱.

۶. ابوالفرج اصفهانی، الاغانی، ج۶۷/۱۳.

۷. ابوالفتوح رازی، تفسیر، ج ۱۴۳/۴.

۸. حصری قیروانی، زهرالاداب، درهامش عقدالفرید، ۱۳۰۲، ج۲۱/۱ همچنین گفته‌اند ابوبکر و عمر هردوشاعر بودند وعلی ازآنها شاعرتر بود رجوع شود به‌راغب اصفهانی، محاضرات، ج۴۶/۱؛ درباب شعر علی ودیوان منسوب به‌او رجوع شود به:
Nallino, C.A., *op.cit.*/51-52

۹. ابن‌عبدربه، العقدالفرید، ج ۱۱۱/۳.

۱۰. راغب اصفهانی، محاضرات، ۴۷/۱؛ مقایسه شود بامحمدبن‌سلام الجمحی، طبقات‌الشعراء، ۱۹۱۶/۲۹.

۱۱. ایضاً، محاضرات راغب ۴۸/۱؛ مقایسه شود با: سیوطی، المزهر، ۲۴۰/۲.

۱۲. ابوالفرج، اغانی، ۱۲۹/۶-۱۲۸.

۱۳. مقایسه شودبا: احمدامین، النقدالادبی، ۱۹۵۲، ۴۲۳/۲-۴۲۲؛ درباب احوال شعر اموی رجوع شودبه: شوقی ضیف، التطور والتجدید فی الشعرا لاموی، ۱۹۵۲؛ مقایسه شودبا:
Nallino, C A., *op.cit*/53-64

۱۴. درباب اخبار مربوط به‌سکینه بنت حسین رجوع شود به‌مقالهٔ ذیل:
Vadet, J.-C., in *Arabica*, 1957, tome, IV

۱۵. به‌طورکلی روح وجوهر واقعی ادب این دوره چنانکه اقتضای حکومت عربی‌مآب

اموی هم بوده است معرف نوعی تجدید حیات ذوق جاهلی است. البته وجود بعضی زهاد، قراء، ومفسرین وفقهاء درین دوره مشهودست ولیکن آن را می‌بایست دنبالهٔ سنت عهد راشدین به‌شمار آورد که به‌هرحال باروح کلی عصراموی توافقی نداشت. با این تجدید حیات ذوق جاهلی درشعر، پیداست که میزان نقد هم ازهمان نوع رایج درعهد جاهلی باید باشد. برای تفصیل درباب ادب این دوره وروح کلی آن رجوع شود به:

Nicholson, R.A., *op.cit.*/235-248

۱۶. ابن‌عبدربه، العقدالفرید، ۶۶/۱.

۱۷. ابوالفرج، الاغانی، ۵۵/۳.

۱۸. ایضاً، همان کتاب، ۳۹/۵.

۱۹. شعری که مروان‌بن‌حفصه در مدح مأمون گفت بدینگونه بود:

اضحی امام الهدی مأمون مشتغلاً   بالدین والناس بالدنیامشاغیل

وآنچه مأمون از شعر جریر درحق عمربن‌العزیز در مقابل آن آورد این بیت بود:

فلاهوفی الدنیا مضیع نصیبه   ولاغرض الدنیا عن الدین شاغله

برای مأخذ واصل خبر رجوع شود به تجارب السلف، تألیف هندوشاوبن سنجربن‌عبدالله صاحبی نخجوانی، باهتمام عباس اقبال ۱۶۰/۱۳۱۳.

۲۰. الانباری، طبقات الادباء، ۱۵۵/۱۲۹۴.

۲۱. درباب راپسودهای یونانی رجوع شود به‌همین کتاب /۲۸۷-۲۸۵. غالب راویان ولغویان مذکور درمتن‌هم که‌حافظ وناقل‌شعرقدماءعرب بوده‌اند مثل همین‌راپسودها تحسین واعجابی‌نزدیک‌به‌سرحد شیفتگی نسبت به‌شعر قدما نشان می‌داده‌اند وبعضی ازآنهامثل ابی‌عمروبن‌علاء مجرد جاهلی‌بودن را دلیل برتری شاعران قدیم‌برجدید تلقی می‌کرده‌اند وحتی برای شواهد لغوی‌هم شعراینهارا نقل نمی‌کرده‌اند. بعضی از این راویان مثل حماد راویه وخلف‌احمرمتهم به‌جعل ووضع‌هم شده‌اند وازین‌حیث نیز ظاهراً مثل راپسودهای یونانی بوده‌اندکه سقطات وفواصل اشعار را از پیش‌خود پر می‌کرده‌اند. برخی از این‌لغویها مثل ابوعبیده تمایلات‌خارجی یا شعوبی‌داشته‌اند وشاید همین امور نیز روایاتشان راگه‌گاه بیش از حد لزوم مطعون می‌داشته است. به‌علاوه باآنکه بعضی ازآنها مثل اصمعی نسبت به‌محدثین شعراء هم، لااقل‌درمورد

لغت، قایل به‌جواز نقل وروایت بوده‌اند، اکثرشان در مشاجرات مربوط به کهنه و نو که‌مخصوصاً مقارن‌طلوع عباسیان بین نقادان وشعرا درگرفت‌طرفدار قدماء بوده‌اند. برای بحث و تفصیل در مسألهٔ اخیر وطرز تلقی راویان ولغویان از اختلاف‌محدثین و قدماء رجوع شودبه:

Goldziher, I., *Abhandlungen Zur Arabischen Philologie*, 1899,I/122-174

۲۲. راغب اصفهانی، محاضرات، ۱/۵۵.

۲۳. مرزبانی، الموشح فی مآخذ العلماء علی‌الشعراء، ۳۷۲/۱۳۴۳ در واقع این سخن‌را در مآخذ دیگر به‌اختلاف به‌اصمعی وابی‌عبیده وخلیل‌بن‌احمد و ابن‌مقفع نیز نسبت داده‌اند. مقایسه شود با: محاضرات راغب، ۴۹/۱ و۵۵،وبه‌العقدالفرید ۱۳۸/۳.

۲۴و۲۵. مرزبانی، الموشح /۳۶۶ و۳۷۵.

۲۶. ابن‌رشیق، العمده، ۱۳۳/۱. قول اصمعی درباب ضرورت ممارست شاعر در شعر گذشتگان که باسخنان هوراس شاعر رومی‌هم شباهت دارد بیش‌وکم مورد نظرنظامی عروضی هم واقع بوده است ووی نیز در مقالهٔ «شعر وشاعری» ازکتاب چهار مقاله خویش به‌همین مسایل اشارت دارد.

۲۷. از مفضل ضبی (وفات حدود ۱۷۰)که در معانی شعر و امثال عرب تألیفاتی دارد اثر عمده که باقی است‌عبارتست‌ازمجموعهٔ ۱۲۸ قصیده ازقدماء که به‌نام «المفضلیات» معروف است و از مآخذ عمدهٔ شعر قدیم عرب محسوب است. دربارهٔ طبع انتقادی آن به‌وسیله سرچارلزلیال رجوع شود به:

Nicholson, R.A., *op.cit.*/128-129

خلیل‌بن‌احمد (وفات حدود ۱۷۰) هم که به‌قول یاقوت در ارشاد، معرفت ایقاع ونغم او را به‌علم‌عروض رهنمون شد مؤلف اولین کتاب «لغت» عربی است، به‌نام کتاب‌العین که البته صحت انتساب نسخهٔ موجودآن به‌وی محل بحث است. تلقی نقادان هم ازعروض اوباتلقی علماء نحو ولغت تفاوت‌دارد، وباآنکه علماء مزبور به کاراو اهمیت بسیار داده‌اند بعضی نقادان مثل قدامةبن جعفر وابوهلال عسکری آن رادر شناخت شعر متضمن فایدهٔ زیادی نشمرده‌اند. درباب وی رجوع شود به:

Brockelmann,c., *Gesch. der arab. lit*,*I*/100, *supp.* I/159

از اصمعی (وفات حدود ۲۱۷) هم که به‌سبب قدرت حفظ و قوت قریحه او را

«شیطان‌الشعر»می‌خواندندآثاری در لغت باقی است اما در زمینهٔ شعر و نقد آن یك رسالهٔ او موسوم است به «فحولة‌الشعراء» که در ZDMG, 1911 با ترجمهٔ انگلیسی نشر شده است. برای تفصیل بیشتر در احوال و آثار او رجوع شود به: عبدالجبار-الجومرد، الاصمعی-حیاته وآثاره، ۱۹۵۵.

۲۸. مقدمهٔ کتاب«الشعروالشعراء»ابن‌قتیبه مخصوصاً ازجهت نقدادبی حایز اهمیت خاص است وآن راگودفروا دمومبین Gaudefroy - Demombynes باترجمه وتعلیقات به‌زبان فرانسوی جداگانه در پاریس نشرکرده است (۱۹۴۷). این مقدمه‌رامحققان به‌مثابهٔ«بیانیه مکتب کلاسیك نو» (= محدثین) در ادب عربی تلقی کرده‌اند.باآنکه ابن‌قتیبه شعر را در واقع بیشتر به‌عنوان نظم می‌نگرد ودرآن به‌جای عنایت‌به‌فکرت و مضمون شعری‌غالباً به‌خطا وصواب در لفظ وتناسب بین لفظ ومعنی نظردارد طرز تلقی او از نقد وشعر در قیاس بااصمعی حاکی از پیشرفت در ذوق انتقادیست.برای تفصیل در احوال وآثار او رجوع شود به:

Lecomte, G., *Ibn Qutayba, L'homme, son oeuvre, ses idées*, Damas 1965 c.f. idem, *Arabica*, 1966

۲۹و۳۰. ابن‌قتیبه، الشعر والشعراء/۲۸و۵.

۳۱. بدون شك این نکته که قرآن به‌صورت «کتاب عربی مبین» نازل شده ونزد مسلمین به‌عنوان «معجزهٔ رسول» تلقی شده‌است تأثیرآن رادر تعیین معیار فصاحت و بلاغت نشان می‌دهد. تحقیق در «اعجاز» ودر «اسرار بلاغت» قرآن در واقع انگیزهٔ‌عمده‌در اشتغال مسلمین به‌مباحث مربوط به‌علوم بلاغت بوده‌است والبته متکلمان که‌به‌مسایل مربوط به‌اعجاز قرآن مخصوصاً ازنظرگاه عقلی می‌نگریسته‌اند در توسعه و تکمیل این گونه مباحث تأثیری قابل ملاحظه داشته‌اند. برای تفصیل بیشتر درین مسأله رجوع شود به: محمد زغلول سلام، اثرالقرآن فی‌تطور النقدالعربی، قاهره.

۳۲. طه‌حسین، البیان‌العربی‌من‌الجاحظ الی‌عبدالقاهر، در مقدمة‌نقدالنثر، (منسوب به) قدامة، طبع لجنة‌التألیف ۳/۱۳۵۹.

۳۳. جاحظ، الحیوان، بتحقیق وشرح عبدالسلام محمدهارون، ۱۳۶۶، ۶۰/۴.

۳۴. جاحظ، البیان والتبیین، بتصحیح حسن سندوبی ۲۸/۲.

۳۵و۳۶. جاحظ، الحیوان، ۱/۳۷، ۳/۱۳۲-۱۳۱.

۳۷. درنظر جاحظ «بیان» عبارتست از دلالت لفظی برمعنی مخفی والبته هرقدر دلالت واضحتر واشارت آن به‌معنی درست‌تر واختصاوآن بیشتر ودخالت‌آن در معنی‌دقیقتر باشد اظهار «معنی» بهتر ممکن میشود. ازین‌رو معانی در اعماق نفس مخفی است تاآنکه ترکیبات لفظی آنها را اظهار کند والبته هرقدر که تفهیم وافهام بهتر انجام شود کلام بهترست ولیکن درنظر جاحظ هرنوع افهام و تفهیم در حد بلاغت وارد نمی‌شود وچنانکه وی درکتاب البیان والتبیین تصریح می کند (۷۷/۱ و ۸۶) کلام بلیغ سخنی است که موافق با شیوهٔ فصحا باشد وازهمین روست که تعلم وتأدب برای نویسنده ضرورت دارد. درباب‌شیوهٔ نقد در نزد جاحظ رجوع شود به: شفیق‌جبری، مذهب‌الجاحظ فی النقد، مجلةالمجمع‌العلمی‌العربی، دمشق ۱۹۳۲ دربارهٔ احوال وآثار جاحظ رجوع شودبه:

Pellat, ch., *Le Milieu Basrien et La Formation de Gahiz*, 1953

۳۸. ابوالعباس مبرد(وفات ۲۸۶) در نحو ولغت‌از مشاهیر ائمهٔ بصره بود وباابوالعباس ثعلب (وفات ۲۹۱)که از معاریف‌ائمه‌کوفه بود مناقشات و منافرات داشت. دربارهٔ شیوهٔ نقد مبرد رجوع شود به مقالهٔ: علی‌العماری، درمجلهٔ رسالةالاسلام، ۱۹۵۵ درباب ثعلب جهت تفصیل بیشتر رجوع شود به‌مقدمهٔ عبدالسلام محمد هارون، بر مجالس ثعلب، ۱۹۴۸.

۳۹. ترجمهٔ تعدادی ازکتابهای مربوط به‌منطق ارسطو۔ قاطیغو ریاس، باری ارمیناس، و انولوطیقا۔ را که منسوب به‌عبدالله‌بن‌مقفع است پول‌کراوس وبعضی دیگر مربوط به‌پسرش محمد نام دانسته‌اند. این پسر، برحسب تحقیقات‌اخیر جزو کاتبان منصور خلیفه بوده است وکتابهای مذکور را احتمالاً ازیونانی یاسریانی به‌عربی نقل‌کرده است. برای بحث بیشتردرین باب رجوع شودبه: عبدالرحمن بدوی، التراث‌الیونانی فی حضارة الاسلامی/۱۵۱؛ مقایسه شود با:

Nallino, C.A., *op.cit.* VI, 1948/175-180

۴۰. از جمله رجوع شود به‌هـ. ریتر در مقدمهٔ اسرارالبلاغه، استانبول ۱۹۵۵/۴ ومقدمهٔ بونه‌باکر بر طبع نقدالشعر قدامه، ۱۹۵۶/۴۴-۳۶.

۴۱. مقایسه‌شود بابحث وگفتار نویسنده در ذیل ترجمهٔ فن شعر ارسطو، چاپ‌دوم/۲۱۹ به‌نظر می آیدکه‌آنچه در بحث وگفتار مزبورآمده است باتوجه به‌موارد شباهت بین نقدالشعروفن شعر ارسطو محتاج تصحیح یاتعدیل باشد. نیز مقایسه شودبا: شوقی‌ضیف النقد/۶۳-۵۳.

۴۲. ابوالقاسم حسن بن بشر آمدی (وفات ۳۷۱) معاصر ابن الندیم بوده است و در الفهرست و معجم المطبوعات و روضات و معجم الادباء احوال و آثار او هست. کتابی به نام «تبیین غلط قدامة بن جعفر فی کتاب نقد الشعر» که یاقوت در «معجم الادباء» بدو نسبت داده است تلقی او را از کتاب قدامه نشان می‌دهد. برای اجمالی از احوالش رجوع شود به: محمد علی خیابانی (مدرس)، ریحانة الادب، ۱۳۶۶، ج ۱/۲۹-۲۸

۴۳ و ۴۴ و ۴۵. آمدی، الموازنة بین الطائیین، ۱۲۸۷/۳، ۲۲، ۱۴۰.

۴۶. ابن الاثیر، المثل السائر ۱۳۱۲/۱۸۴.

۴۷. در باب معارضه صاحب بن عباد و متنبی برای تفصیل بیشتر رجوع شود به: احمد بهمنیار، جشن هزارسالهٔ متنبی، مجلهٔ «ارمغان» /۱۷.

۴۸. عبیدی، الابانة عن سرقات لمتبنی /۶-۵.

۴۹. درباب احوال و آثار قاضی ابوالحسن جرجانی و مراجع اخبار و همچنین اختلافات در بارهٔ تاریخ وفات او رجوع شود به: محمد علی خیابانی، ریحانة الادب، ۲۶۰/۱.

۵۰. خود او به کثرت فواید کتاب جاحظ تصریح دارد و تأثر وی از شیوهٔ نقد جاحظ در تمام کتاب پیداست. برای تفصیل بیشتر در باب شیوهٔ نقد ابوهلال رجوع شود به: نعیم الحمصی، البلاغة بین اللفظ والمعنی، در مجلهٔ «المجمع العلمی العربی»، دمشق/۲۵ مقایسه شود با: انیس المقدسی، مقدمة لدراسة النقد فی الادب العربی، ۱۹۵۸/۱۱-۹.

۵۱. احمدامین، النقد الادبی، ۴۵۰/۲.

۵۲. برای تفصیل درباب شیوهٔ نقد وی مخصوصاً رجوع شود به: محمد عبدالجواد الاصمعی، ابوالفرج الاصبهانی وکتابه الاغانی/۱۴۵-۱۳۱.

۵۳. ابوالعلاء المعری، رسالة الغفران، ۱۹۵۰/۱۹۸-۱۹۷.

۵۴. دکتر علی اکبر فیاض، لوسین، مجلهٔ «یغما» ۹/۶.

۵۵. برای تفصیل بیشتر درباب رسالة الغفران معری رجوع شود به: بنت الشاطی، الغفران لابی العلاء المعری؛ و دکتر امجد الطرابلسی، النقد واللغة فی رسالة الغفران مقایسه شود

نیز با: *J.R.A.S.*,/1900-1902

۵۶. ابن‌خلدون، المقدمه، طبع کاترمر، ۲۹۶/۳.

۵۷. ابن‌ابواسحق حصری قیروانی را بایک حصری قیروانی دیگرکه مکنی به‌ابوالحسن ونیز از همین خانواده بوده است نباید اشتباه‌کرد. ابواسحق مؤلف زهرالاداب آثار دیگرش عبارتست از جمع‌الجواهر، نورالطرف، وکتاب المصون، و وفاتش به‌سال ۴۱۳ روی داده است. اما ابوالحسن حصری شاعر ضریر قیروان مؤلف المستحسن‌من‌الاشعار، اقتراح‌القریح ، والمعشرات است‌ودر ۴۸۸ وفات یافته است. برای‌تفصیل بیشتر درباب آنها رجوع شودبه:
Bouyahya, Ch., *Al-Husri*, in *el*(2),fr., III/660-662

۵۸. (در متن اشتباهاً بهمین صورت تکرار شده است) برای تفصیل بیشتر در باب مسألهٔ اعجاز قرآن رجوع‌شود به: نعیم الحمصی، «تاریخ فکرة‌اعجازالقرآن»، در مجلة«المجمع العلمی‌العربی»، دمشق ۱۹۵۲.

۵۹. دربارهٔ باقلانی ومآخذ احوال او رجوع شود به ریحانةالادب ۱۳۶-۱۳۷/۱ برای جنبهٔ ادبی و مسایل نظری ونقدی‌کتاب اعجاز القرآن اومقایسه شودبا:
Grunebaum, G.E von, *A Tenth-century Document of Arabic literary criticism*, Chicago 1950

۵۹و۶۰. برای تفصیل بیشتردرباب عبدالقاهر جرجانی وعقاید وآراء انتقادی او رجوع شودبه: محمدخلف‌الله، من‌وجهةالنفسیه ۱۹۴۷/۱۱۵-۷۲.

۶۱. Goldziher,I., *Abhandlungen zur Arabischen Philologie*, I/161-165

۶۲. سیوطی، المزهر، ۴۹/۱ ؛ مقایسه شود با جرجی‌زیدان ، تاریخ آداب‌اللغةالعربیه ۱۱۴/۳.

۶۳. مرادکتابی است به‌نام الصبح‌المنبی عن‌حیثیةالمتنبی وکتابی دیگر به‌عنوان‌هبةالایام فی‌مایتعلق‌بابی تمام، درباب آنها رجوع شود به: جرجی زیدان، مأخذ مذکور در یادداشت فوق، ۲۸۷/۳.

۶۴. برای بررسی در عوامل این تحول در نقد عربی رجـوع شود به: انیس‌المقدسی، مقدمة لدراسة‌النقدفی‌الادب العربی، ۱۹۵۸/۴۸-۲۴ مقایسه شود باکتاب دیگرهمان مؤلف تحت‌عنوان: العوامل الفعاله فی‌الادب‌العربی‌الحدیث، قاهره ۱۹۳۹.

۶۵. برای بررسی اجمالی از ادبیات ونقد عربی در دورهٔ جدید رجوع شودبه:
Gibb, H.A.R., *Studies in Contemporary Arabic Literature*, in *BSOAS*, 1928-33,I-IV
مقایسه شودبا: انیس‌المقدسی، الاتجاهات‌الادبیه فی‌العالم‌العربی‌الحدیث، بیروت ۱۹۵۲.

۶۶. محمدحسین هیکل، فی‌اوقات‌الفراغ /۳۶۳ و۲۰۷.

۶۷. درباب طه‌حسین رجوع شود به‌محمدخلف‌الله، من‌وجهة‌النفسیه/۱۴۱-۱۲۷؛ مقایسه شود با:
Cachia,p., *Taha Huseyn and his place in the egyptian Renaissance*, 1956

۶۸. برای گرایش‌های تازه درشعرعربی غیر ازآنچه درشماره ۶۴و۶۵ مذکور شد رجوع شود نیز به‌ملاحظات مصطفی بدوی، ترجمهٔ دکتر شفیعی کدکنی در مجلهٔ «الفبا»، ۳/۳۸-۱۸ مقایسه‌شود با: الدکتورشوقی ضیف، فی‌النقدالادبی ۱۹۶۲/۱۰۹-۱۰۸ همچنین برای نظر اجمالی درباب شعر جدیدعربی رجوع شودبه:
Arberry, A.J, *Modern Arabic Poetry*, 1950

۵

۱و۲. بدون شك وقتی در مورد ادوار بسیار قدیم ایران سخن از ادبیات در میان می‌آید باید ادبیات به‌معنی اعم را که عبارت از مفهوم وسیع فعالیت فرهنگی است درنظر داشت نه‌مفهوم فعالیت خودآگاه هنری راکه امروز از این مفهوم درك میشود. مقایسه شودبا:

Pagliaro, A., *Letteratura dell' Iran Preislamico,: Le Civilta dell' Oriente*, 1957, II/303

البته در ایران باستانی حتی در دورهٔ ساسانی نیز در بارهٔ وجود شاعر و نویسنده‌یی حرفه‌یی به‌عنوان طبقه یاگروه اجتماعی مستقلی که بیرون ازحیطهٔ فعالیت خنیاگران یا موبدان سروکار با ابداع وتصنیف کلام موزون داشته باشد ودرجامعهٔ ایرانی در دستگاه حکومت نیز تنهابه همین‌عنوان‌پذیرفته وشناخته شده باشد مأخذی قابل‌اعتماد به‌نظر نیامده است. معهذا وجودکلام منظوم نه‌فقط دربعضی اجزاء اوستا محقق است بلکه دریك‌کتیبهٔ فرس باستان هم بعضی محققان به‌وجودکلام موزون گمان برده‌اند. به‌علاوه در ادبیات عهد اشکانی و ساسانی پاره‌یی قصه‌ها و تعدادی قطعات موزون هست‌که روی‌هم رفته از وجود نوعی فعالیت هنری وادبی دربین بعضی طبقات‌حکایت دارد. برای تفصیل در باب ادبیات قبل از اسلام ایران، گذشته از رسالات وست West ، گلدنر Geldner ، و ویسباخ Weissbach در مجموعهٔ «اساس فقه‌اللغهٔ ایرانی» مجلد دوم، که اکنون دربعضی موارد تا حدی کهنه شده‌است‌می‌توان رجوع کرد به‌نخستین بخش هریك‌ازدو کتاب‌ذیل که روی هم رفته تصویرروشن وپیوسته‌یی ازمنظرهٔ عمومی ادبیات پیش از اسلام ایران را برمبنای تحقیقات تازه ارائه می کنند:

Pagliaro,A. - Bausani, A., *Storia della Letteratura Persiana*, 1960

Ripka,J., *History of Iranian Literature* 1968

۳و۴. وجود قطعات موزون در سرودهای دینی باستانی ایران مسلم است. نوبرگ یك

قطعه سرودمربوط به‌زروان‌را در«بندهشن بزرگ» نشان می‌دهد، وبنونیست درپاره‌یی قطعات مانوی تورفان وهمچنین در قطعهٔ ایـاتکار زریران کلام منظوم ارائه می‌کند. قطعه درخت آسوریک هم یک منظومهٔ پهلوی محسوب شده است. در هر حال وجود قطعات موزون وفقدان طبقهٔ خاصی به‌نام شاعر ارتباط این سخنان موزون را باسرود و موسیقی نشان می‌دهد وحاکی از وجود ورواج شعر وموسیقی عامه است. اهمیت سرودهای عامیانه‌که «فهلویات» رایج در قرون نخستین اسلامی ایران‌نیز بایدبقایایی ازآنها باشد مخصوصاً ازجهت ارتباط‌آنها با موسیقی قومی است وسابقهٔ این موسیقی در روایات‌سنتی ساسانیان ازعهد باربد ونکیسا والحان خسروانی‌هم ظاهرآکهنه‌ترست چنانکه در داستان پهلوی«کارنامهٔ اردشیر بابکان» هم، این پادشاه ساسانی با نواختن سازی به‌نام وین (vin=) که ظاهراً نوعی گیتار بوده است سرود می‌خواند. وجودو سابقهٔ سنت‌های مربوط به‌موسیقی‌که شاید به گاثه‌های زرتشت هم مـی‌رسد، نوعی ترانه‌های عامیانه ومذهبی را الزام می کند و ازاین‌سرودهاآنچه درباری ورسمی بوده است بعدهاخسروانیات‌خوانده میشد. برای تفصیل بیشتر درباب پاره‌یی‌قطعات موزون که درمتن بدانها اشارت رفته است رجوع شودبه:

Andreas - Henning, *Mitteliranische Manichaica*, 1932-4
Benveniste, E., *Le memorial de zarer* in *J.A.*, 1932
Henning, W., *A Pahlavi Poem*, in *BSOAS*, 1950

۵و۶، جاحظ، البیان والتبیین ج۱۱/۳و۲۴.

۷و۸. اصل بیت ومأخذ روایت‌آن، که به‌ابن‌قتیبه می‌رسد بدین قرارست:

ارقت وماهذاالسهادالمورق   ومابی من‌سقمٍ ومابی‌معشق

ابن‌قتیبه، الشعروالشعراء، ۲۱۴/۱.

۹. مسعودی، مروج‌الذهب، ۲۱۰/۱ مقایسه شود با همان‌مؤلف، التنبیه والاشراف /۸۷.

۱۰. دربارهٔ مأخذ رجوع شودبه: سهیل افنان، دربارهٔ هنر شعر /۴۵ مقایسه شودبا:سعید نفیسی، مجلهٔ «مهر»، سال اول، شمارهٔ ۱.

۱۱. دینوری، الاخبارالطوال، طبع‌لیدن /۸۹.

۱۲. بخشی از رسالهٔ شکند گمانیک وچار وهمچنین متن رسالهٔ گجستک ابالیش را صادق هدایت به‌فارسی ترجمه‌کرده است. دربارهٔ شکندگمانیک وچارکه هدایت‌آن را تحت عنوان گزارش گمان شکن ترجمه‌کرده است جهت تفصیل بیشتر رجوع شودبه: ج.

تاوادیا، زبان وادبیات پهلوی ترجمهٔ س. نجم‌آبادی، ۱۲۶/۱۳۴۸-۱۱۹ در مورد گجستك ابالیش وضبط درست نام او که به‌صورت اباله، وعبدالله هم خوانده شده‌است قطعاً صعوبتی که درضبط و کتابت خط پهلوی هست از اسباب حصول تحریف وتصحیف باید شده‌باشد. به‌موجب قول دمناش وی داداوهرمزد نام‌داشته‌است وبعد از گرویدن به‌اسلام این نام خویش را به‌وهب‌الله تبدیل‌کرده است. مقایسه شود با:

De Menasce,J., in the *Cambridge History of Iran,* 1975 *vol.* 4/544

۱۳. متن‌پهلوی این رساله درمجموعهٔ *Pahlavi Texts* تألیف جاماسب‌آسانا /۱۴۰-۱۳۲ نقل شده است. برای متن‌آن باخط لاتینی و ترجمهٔ انگلیسی رجوع شودبه:

Zaehner, R.C., in *BSOAS,* Ix,I

جهت‌اطلاعات بیشتردرباب محتویات‌متن رجوع‌شودبه: ج. تاوادیا، زبان وادبیات پهلوی /۱۴۴.

۱۴. چهار مقاله، طبع لیدن/۲۷-۲۶.

۱۵. تذکرة‌الشعراء /۳۰ درباب طرز تلقی طاهریان از شعر و ادب رجوع شود به: تاریخ ایران بعد از اسلام، تألیف نگارندهٔ این سطور، ۶۱۰/۱۳۴۳، مقایسه شودبا همان مأخذ /۶۰۷-۶۰۶، ۵۹۷.

۱۶. تاریخ سیستان، تصحیح ملك‌الشعرا بهار/۲۱۰-۲۰۹.

۱۷. متن این مقدمه را باتحقیقات وحواشی، اول‌بار در «بیست مقالهٔ قزوینی»، طهران ۶۴/۱۳۱۳-۱ طبع شد وسپس با مقابلهٔ چند نسخهٔ دیگر، آن را مجدداً در مجموعهٔ «هزارهٔ فردوسی»، ۱۴۸/۱۹۴۴-۱۲۳ نشر کردند. ولادیمیر مینورسکی، ضمن مقاله‌یی که در مجموعهٔ مقالات اهدایی به‌لوی دلاویدا، در۱۹۵۶ نشرکرد ترجمهٔ انگلیسی متن مزبور را با بعضی ملاحظات سودمند انتشار داد. این‌مقاله درضمن بیست‌مقالهٔ مینورسکی، شامل‌مقالات تحقیقی مربوط به‌مطالعات ایرانی، تحت‌عنوان Iranica در۱۹۶۴ نیز تجدید طبع شده است /۲۷۳-۲۵۹.

۱۸. ابن‌اسفندریار، تاریخ طبرستان، طبع عباس اقبال، ۱۳۸/۱.

۱۹. درباب اصل ومأخذ روایت رجوع شودبه: علی‌اکبردهخدا، امثال وحکم، ۷۳۳/۲.

۲۰. تاریخ‌گردیزی، بامقدمهٔ محمد قزوینی، ۱۳۲۷/۶۳.

۲۱. تاریخ سیستان /۷.

۲۲. چهار مقاله /۴۳.

۲۳. تاریخ بیهقی، طبع دکتر فیاض (ودکتر غنی)/۵۹۴.

۲۴. گوید:

میر فرمودت که رویک شعر او را کن جواب　　بود سالی و نکردی ننگ باشد بیش از ین

۲۵. چم معنی ورونق باشد واسدی آن را باهمین شاهد به‌این معنی آورده است. «لغت فرس»، طبع عباس اقبال /۳۵.

۲۶. اینك مدحی چنانکه طاقت من بود　　لفظ همه خوب وهم به‌معنی آسان

۲۷. توبه وانابت کسائی ازقصیدهٔ لامیهٔ او که برای پنجاه سالگی خویش گفته‌است، وبعضی آن راآخرین‌شعر وی‌خوانده‌اند، ونیز ازاشعاری که دربارهٔ خضاب به‌اومنسوب‌است مفهوم میشود و بیت ذیل نیز معرف انابت اوست از قول‌وغزل:

ای‌آنکه جز از شعر غزل هیچ نخوانی　　هرگز نکنی سیر دل از تنبل و ترفند

در«لباب‌الالباب»، طبع سعیدنفیسی۱۳۳۵/۲۷۰ نیزبه«کسای‌زهدوقبای‌فقر» واشعار او در «زهد ووعظ» اشارت‌هست.

۲۸. طبع اقبال، ۱۳۰۸/۵۵.

۲۹. فرخی گوید:

عین وتهذیب لغت باسخن بذلهٔ او　　همچنان است که بادست غنی دست‌فقیر

۳۰. ازجمله‌رجوع‌شودبه:لباب‌الالباب، باتصحیحات‌وحواشی‌سعیدنفیسی/۲۹-۲۸،۲۵۵، ۲۵۹؛ وهمچنین به تتمة‌الیتیمه، طبع عباس اقبال ج۲/۲۵ و۵۲ که نظایردیگر هم‌در آن‌کتاب ودر مآخذ دیگر دارد، واینهمه نشان می‌دهدکه اشعار فارسی و عربی در آن ادوار چگونه از زبانی به‌زبان دیگر نقل میشده است.

۳۱، ۳۲. رجوع شود به مجمع‌الفصحاء، چاپ سنگی/۱۷۳ و لباب‌الالباب طبع نفیسی/ ۲۸۹؛ مقایسه شود با همین مأخذ، «تعلیقات» سعید نفیسی /۶۷۸-۶۷۷.

۳۳. شمس قیس ظاهراً کتاب رادر دست داشته است چراکه یك‌جا مطلبی از آن نقل‌می‌کند. المعجم، چاپ بیروت /۱۵۹.

۳۴. چهار مقاله /۲۸.

۳۵. لباب‌الالباب، طبع سعیدنفیسی /۳۴-۳۳.

۳۶. تتمة‌الیتیمه ج ۱/۳۳.

۳۷. المعجم/۱۵۱.

۳۸. چهار مقاله، طبع لیدن /۲۸ وحواشی به‌قلم محمد قزوینی/۱۳۴-۱۳۳.

۳۹، ۴۰. مقایسه شودبا: بدیع‌الزمان فروزانفر، سخن وسخنوران، ۱۳۵۰/۱۹-۱۸.

۴۱. غضائری درجواب این ایراد عنصری‌چنین می گوید:

نگفتمت‌که مرا جاودانه نعمت بس — دگر نخواهم کردن‌گه نوال سؤال

نصیب سائل‌را این‌بس‌است گفت‌رهی — هزار چندین امید دارم از خرطال

امابه‌هرحال حتی اظهار امید بدین استعجال و بلافاصله پس از اظهار ملال خالی از غرابت نیست و از تناقض بیان وتزلزل فکر شاعر حکایت دارد.

۴۲. راوندی، راحة‌الصدور، ۱۹۲۱/۵۸-۵۷.

۴۳. چهار مقاله /۴۷-۴۴.

۴۴. سخن وسخنوران، ۱۳۵۰/۳۳۲ و ۳۴۰.

۴۵. لباب‌الالباب، بتصحیح سعیدنفیسی/۲۶۹.

۴۶. این نسخه‌که در سنه ۵۲۹ کتابت شده است متعلق به‌جعفر سلطان‌القرایی است و در تبریز مأخذ طبع دیوان قطران واقع شده است. برای تفصیل رجوع شودبه: دیوان

حکیم قطران تبریزی، بسعی واهتمام محمد نخجوانی، تبریز ۱۳۳۳.

۴۷. گوید:

شعر او را برشمردم سیزده ره صدهزار   هم فزون آید اگرچونانکه باید بشمری

مقایسه شود با لباب‌الالباب/۲۴۶.

۴۸. رشید یاسمی، دیوان مسعود سعد سلمان ۱۳۱۸، مقدمه، /سا

۴۹. می گوید:

یکی خاطر پاك دارد معزی   به‌مدح تو مملو به شکرتو محشو

نه‌چون فکرت بوالعلاءِ المعری   که انشاکند صورتی از خبز دو

۵۰. مطلع این قصیده در دیوان سوزنی بدینگونه است:

نظامی ارچه نمرده است مرده‌انگارم   به‌نظم مرثیتش حق طبع بگذارم

واین نظامی ممکن است یکی ازکسانی باشدکه درچهار مقاله بدین نام مذکورشده‌اند.
مقایسه شود با چهار مقاله /۵۳-۵۱.

۵۱. سخن وسخنوران، ۶۴۰/۱۳۵۰.

۵۳،۵۲. مقامات حمیدی، طبع وتصحیح سیدعلی‌اکبر ابرقوئی ۶/۱۳۳۹، و۴۴-۳۴ دربارهٔ مقامات حمیدی وسرمشق‌های عربی آن رجوع شود به: دکتر فارس ابراهیمی‌حریری، مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی، ۱۳۴۶.

۵۴. التوسل الی الترسل، طبع احمد بهمنیار /۱۰-۹

۵۵. ایضاً، همان مأخذ /۲۵؛ مقایسه شود با محمدتقی بهار، سبك‌شناسی ج۳۸۲/۲

۵۶. عتبة‌الکتبه، چاپ عباس اقبال ومحمد قزوینی، /۱.

۵۷. چهار مقاله /۱۳.

۵۸. عتبة‌الکتبه/۲.

۵۹. ترجمهٔ تاریخ یمینی، چاپ سنگی ۱۷/۱۲۷۲.

۶۰. مرزبان نامه، طبع لیدن/۶.

۶۱. ترجمان البلاغه، تصنیف محمدبن عمر الرادویانی، چاپ عکسی با ترجمه و مقدمه و حواشی ترکی به‌اهتمام احمدآتش، استانبول ۱۹۴۹؛ برای اطلاعات بیشتر در باب این کتاب وفواید ادبی وتاریخی ولغوی آن رجوع شود به‌مقدمه مزبور؛ همچنین مقایسه شود با مجلهٔ دانش، سال اول شمارهٔ ۵، ۱۰، ۱۱ ومقالات ملک‌الشعرا بهار، مجلهٔ «یغما» سال دوم، شمارهٔ ۷، ۸، و۹.

۶۲. تذکرهٔ دولتشاه/۹، مقایسه شود باحواشی عباس اقبال، برحدائق السحر رشید وطواط /۱۱۵.

۶۳. ترجمان البلاغه، چاپ عکسی/۲۳۴، ۲۳۵.

۶۴، ۶۵. ایضاً، مقدمهٔ احمدآتش/۴۲-۳۴.

۶۶. ترجمان البلاغه /۳-۲.

۶۷. ایضاً، همان مأخذ در تشبیه مشروط گوید: چون شاعری چیزی را به‌چیزی تشبیه کند به‌شرط، ازجمله بلاغت دارند ومنطقیان این‌قیاس راشرطی خوانند/۵۲.

۶۸. ایضاً: پارسی جمع گردآوردن‌بود وپارسی تقسیم بخشش کردن‌بود وپارسی تفریق جدا کردن بود /۶۴.

۶۹. ایضاً، همان مأخذ /۲۵.

۷۰. حدایق السحر، طبع عباس اقبال ۱۳۰۸/۱.

۷۱، ۷۲. برای تفصیل رجوع شود به سخن وسخنوران، ۱۳۵۰/۳۲۶؛ برای نمونهٔ مربوط به‌شمارهٔ ۷۲ مقایسه شود با قول رشید در باب صنعت ابداع، حدایق السحر /۸۳.

۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶. حدایق السحر /۴۲، ۳۲، ۶۹، ۲.

۷۷. رسائل ج۲/۶۰، ۶۴، ۶۷، ومقدمهٔ حدایق السحر/ث.

۷۸. رسالهٔ مختصری هم در عروض واوزان از رشید باقی است که به‌وسیلهٔ عباس اقبال در مجله «یادگار»،سال اول شمارهٔ ۱۰ چاپ شده‌است. چاپ دیگری هم از آن به‌اهتمام مجتبی مینوی نشر شده‌است: مجلهٔ «دانشکدهٔ ادبیات طهران» سال ۹،شمارهٔ ۳ (یادنامهٔ مرحوم فاضل تونی)، ۱۳۴۱/۳۴-۲۳.

۷۹، ۸۰. قابوسنامه، /باب ۳۹،باب ۳۵.

۸۱. چهار مقاله، طبع لیدن/۵۱.

۸۲. قول دعبل:

یموت ردیٔ الشعر من قبل اهله وجیده یبقی وان مات قائله

ممکن است مأخذ این کلام صاحب چهارمقاله باشد.

۸۳، ۸۴. چهار مقاله/۳۰، ۳۴.

۸۵. گوید:

کنم منظوم مدح تو به‌لفظی کان بود آسان

که در دلها فزون باشد حلاوت لفظ آسان را

۸۶،۸۷. ایضاً قابوسنامه /باب ۳۵.

۸۸. گوید:

من آنکسم که چو کردم به‌هجو گفتن رای هزار منجیك اندر برم ندارد پای

و در خطاب به سنائی گوید:

مدح گفتن مسلم است به‌تو هجو گفتن به‌من مسلم کن

۸۹،۹۰،۹۱،۹۲،۹۳. اشارت به‌ابیات ذیل، از نظامی:

ـ سخنگوی پیشینه دانای طوس که آراست روی سخن چون عروس
در آن نامه کان گوهر سفته راند بسی گفتنیهای ناگفته ماند
ـ دو مطرز به کیمیای سخن تازه کردند نقدهای کهن
مس چو دیدی که نقره شد به‌عیار نقره گر زر شود دریغ مدار
ـ کآنچه گویندهٔ دگر گفتست ما به می‌خوردنیم و او مرده‌است
بازش اندیشه مال خود نکنم بد بود، بد خصال خود نکنم
ـ نظامی که در رشته گوهر کشید قلم رفته‌ها را قلم در کشید

برای نظر منتقدان در باب مقایسه بین نظامی وفردوسی رجوع شود به: شبلی نعمانی، شعرالعجم، چاپ دوم (۱۳۳۵) ج ۱/۲۸۲-۲۴۰؛ وحید دستگردی، گنجینهٔ گنجوی، ۱۳۱۸/ نو- سد.

۹۴. قابوسنامه /باب ۳۵.

۹۵. جرجانی، الوساطه /۲۱۴.

۹۶. سخن وسخنوران/۶۴۰.

۹۷،۹۸،۹۹- مجالس النفایس تألیف میر نظام الدین علیشیر نوائی، بسعی واهتمام علی اصغر حکمت ۱۳۲۳/۱۱،۲۰،۳۸.

۱۰۰. گوید:

کوکبهٔ خسرویم شد بلند	غلغله در گور نظامی فکند
گرچه بر او مهر سخن ختم بست	سکهٔ من مهر زرش راشکست

۱۰۱. از جمله، سلمان ساوجی با انوری از درمعارضه درمی‌آید.

جان برین گفتهٔ روان پاشد	انوری گر درین زمان باشد
ذره‌یی کز عراق برخیزد	رشك خورشید خاوران باشد
در بیان گرچه قادرست، کجا	این معانیش در بیان باشد
هر سیاهی که آید از قلمم	رشك اعیان اصفهان باشد

و حافظ هم ظاهر شعر خود را برنظم نظامی وظهیر ترجیح می‌نهاده است:

چه جای گفتهٔ خواجو و شعر سلمانست	که شعر حافظ بهتر زشعر خوب ظهیر

هرچند این بیت درتمام نسخ قدیم دیوان نیست. دیوان حافظ چاپ قزوینی/۱۷۴.

۱۰۲،۱۰۳. البته ستایشی که کمال خجندی از شعر سلمان می کند برای آنست که بر قیمت و اهمیت ادعای خود بیفزاید. درباب موازنهٔ ظهیر و انوری ورای مجدهمگر درین باب رجوع شود به همین کتاب حاضر /۱۲۱-۱۲۰، ویادداشت ۴۸، از فصل ۳

۱۰۴. درباب روح عطار ودیوان او رجوع شود به یادداشت علی اصغر حکمت در ترجمهٔ «تاریخ ادبی ایران، ازسعدی تاجامی»/۳۲۰-۳۱۹.

۱۰۵. بهارستان، طبع تهران ۱۳۱۱/۱۱۸

۱۰۶. برای تفصیل بیشتر در باب این داوری رجوع شود به عبدالعظیم قریب، کلیله ودمنهٔ بهرامشاهی، مقدمه /لو - ما؛ همچنین مقایسه شود با ملک الشعرا بهار، سبک شناسی، ۲۹۳/۲.

۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴. لباب الالباب، با تصحیحات سعید نفیسی /۲۹۵، ۲۵۷، قطعهٔ منسوب به عسجدی /۲۸۷ وهمان قطعه با اندک تغییر منسوب به شرف حسام/۱۴۳، ۲۸۲، ۳۰۱، ۳۷۸، ۴۵۷، ۱۱۱ و برای قصیدهٔ قاضی شمس الدین /۱۶۷.

۱۱۵. مجالس النفایس، بسعی واهتمام علی اصغر حکمت /۱۰۸.

۱۱۶. دولتشاه، تذکرة الشعراء، طبع لیدن /۱۲۵.

۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱. ایضاً همان کتاب /۹۴ شعر مختاری بدانگونه که در روایت دولتشاه هست محل تأمل است چرا که درین مطلع، مصرع اول مهمل است ومصرع ثانی هم از ادیب صابر اخذ شده است. اما مطلع قصیدهٔ مختاری در دیوان او بدین قرارست:

مسلمان کشتن آیین کرد چشم نامسلمانش
به نوک ناوک مژگان که پر زهرست پیکانش

درباب شماره‌های ۱۱۹ وبعد از آن به ترتیب رجوع شود به «تذکرهٔ دولتشاه» /۹۸، ۳۴، ۵۰.

۱۲۲. محمد قزوینی، وهمچنین چارلز ریو مؤلف فهرست نسخه‌های خطی موزهٔ بریتانیا در صحت انتساب این کتاب به خواجه نصیرالدین تردید کرده‌اند درصورتیکه یک دوشرح ازین کتاب هست که شارحان صریحاً آن را به نصیرالدین طوسی نسبت داده‌اند. گذشته ازین، نسخه‌های خطی قدیمی از اصل کتاب در دست هست که انتساب آن را به خواجه محرز می کند. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به: مدرس رضوی، احوال وآثار خواجه نصیرالدین طوسی /۲۹۳.

۱۲۳، ۱۲۴. معیار الاشعار، طبع نجم الدوله /۵، دربارهٔ اورامن ولحن وآهنگ اورامن که در شعر منسوب به بندار رازی وشعری ازصبای کاشانی نیز بدان اشارت رفته است در کتابهای لغت تفصیلهایی هست که چندان موثق به نظر نمی رسد. ازجمله، مقایسه شود با: برهان قاطع، طبع دکتر محمد معین، ۱۸۲/۱، وفرهنگ آنندراج ۴۹۳/۱.

۱۲۵. بیهقی در تتمهٔ «صوان الحکمه»، ۱۳۵۱/۱۰۳-۱۰۲، از این خشوبی به عنوان یکی ازقدمای حکما یاد می کند وکتابی به‌نام یوبه نامه را به‌وی منسوب می کند. برای بحث بیشتر درین باب رجوع شود به: عباس اقبال، مجلهٔ «یادگار» ۵/۴ و مجتبی مینوی، «یغما» ۱۲/۹ البته‌آنچه بیهقی ازیوبه‌نامه نقل‌می کند ظاهراً ربطی به این نوع شعرندارد.

۱۲۶. ازین‌رساله‌نسخه‌یی خطی‌به‌شمارهٔ ۸۷۵ درکتابخانهٔ مجلس شورای ملی ایران‌هست درباب این نسخه و احوال نویسنده رجوع شود به: ابن‌یوسف شیرازی، «فهرست کتابخانهٔ مجلس شورای ملی» ۲۳-۱۳۱۸/۱۲۴-۱۲۳.

۱۲۷. کشف‌الظنون ۴۴۱/۱ و۴۴۲.

۱۲۸. اشارت به‌این ابیات از گلشن راز شیخ‌محمود شبستری است:

عروض وقافیه معنی نسنجد — به‌هر ظرفی درون معنی نگنجد
معانی هرگز اندر حرف ناید — که بحرقلزم اندر ظرف ناید

۱۲۹. جامی، نفحات‌الانس، ۱۹۱۵/۴۸۷.

۱۳۰،۱۳۱،۱۳۲. اشارت به‌ابیات‌ذیل است، که‌اولی ازمثنوی، دومی‌از دیوان‌کبیروسومی از دیوان‌کمال خجندی است:

قافیه اندیشم و دلدار من — گویدم مندیش جز دیدار من
تامست‌نیستم‌نمکی‌نیست درسخن — زیراتکلف‌است وادیبی واجتهاد
این تکلفهای من در شعر من — کلمینی یا حمیرای من است

۱۳۳. مثنوی، طبع نیکلسون ۳۴۵/۳-۳۴۱.

۱۳۴. غزالی، کیمیای سعادت، چاپ هند/۱۷۲-۱۷۱.

۱۳۵. اسرار التوحید، طبع احمد بهمنیار ۱۳۱۳/۶۲-۶۱،۶۴،۶۸،۸۵،۱۷۹،۱۷۸.

۱۳۶. جامی، نفحات/۵۴۹.

۱۳۷. حبیب‌السیر ۱۴۴/۳.

۱۳۸. از «تذکرهٔ او» مراد ترجمهٔ او (= محتشم کاشی) است، و آن قول از عالم‌آرای عباسی نقل است برای تفصیل رجوع شود به:

Browne, E.G., *op.,cit*, IV/172-3:

۱۳۹. درباب عناوین والقاب ترکی مربوط به‌مناصب نظامی واداری که مخصوصاً دردورهٔ صفوی متداول بود رجوع شود به «تذکرة‌الملوك» طبع مینورسکی:

Minorsky, V., *Tadhkirat al-Muluk, a Manual of Safavid Administration, Persian Text... translated and explained*, G.M.S.1943

۱۴۰. ملامحسن فیض، رسالهٔ مشواق، به‌اهتمام حسن بهمنیار/۶.

۱۴۱،۱۴۲. تنکابنی، قصص‌العلماء، ۱۳۱۳/۱۷۳، ۱۹۶، ۲۴۵.

۱۴۳. ازجمله رجوع شودبه تحفهٔ سامی، طبع وحیددستگردی ۱۳۱۴/۱۴۹-۱۴۳، ۱۷۰؛ مقایسه شودبا تذکرهٔ روز روشن /۴۵، ۱۹۹.

۱۴۴. محمدقاسم استرآبادی، تاریخ فرشته، بمبئی ۱۸۳۲، ۱/ ۵۶۱ مقایسه شود با شبلی نعمانی، شعرالعجم، ترجمهٔ فخرداعی گیلانی ۱۳۳۴، ج۳/۵.

۱۴۵. تحفة‌العالم، چاپ حیدرآباد دکن /۳۴۹.

۱۴۶. عبدالباقی نهاوندی، مآثر رحیمی، ۱۹۲۴/۳۰، ج۳/۶۹.

۱۴۷. تذکرهٔ مرآة‌الخیال، ۱۳۲۴ق/۸۶.

۱۴۸. همچوعزم سفر هند که درهر سر هست   رقص سودای تودرهیچ سری نیست که نیست
مقایسه شود با شعرالعجم، ج۳/۸.

۱۴۹. مرآة‌الخیال /۹۰ مقایسه شود با تزوك جهانگیری/۳۳۳ وتذکره سرخوش /۱۰۹.

۱۵۰. تذکرهٔ حسینی /۱۹۱-۱۹۰ درباب تردیدی که درصحت این حکایت شده است رجوع شود به: اسیری فیروزکوهی، مقدمه دیوان صائب، چاپ انجمن آثار ملی ۱۳۴۵ /56-57.

۱۵۱،۱۵۲،۱۵۳. مرآة‌الخیال /۷۹، ۹۱، ۸۱.

۱۵۴. مآثر رحیمی ۳۵۷/۲.

۱۵۵،۱۵۶. مرآة‌الخیال/۷۸.

۱۵۷،۱۵۸. لطفعلی بیگ آذر، تذکرهٔ آتشکده، چاپ هند/۵۲۰،۵۲۳.

۱۵۹. محمدعلی حزین، تاریخ حزین، اصفهان ۱۳۳۳ش/۱۴.

۱۶۰ تا ۱۶۵. تحفهٔ سامی /۱۵۳،۱۷۷،۱۰۴، ۱۴۱،۴۷،۳۴.

۱۶۶ تا ۱۶۸. نصرآبادی، محمد طاهر، تذکرهٔ نصرآبادی، به‌اهتمام وحیددستگردی/۲۲۵، ۲۳،۴۶.

۱۶۹. آتشکده /۳۰۶.

٦

۱. Burnouf, *Histoire de la Litterature Grecque*, I/23,25

۲. معهذا در باب اینکه نویسنده تا چه‌حد قصد دارد سقراط واقعی را به‌عنوان یك سوفسطایی تصویر کند جای بحث است. تحقیقات اخیر بیشتر نشان می‌دهد که آنچه وی در وجود سقراط متهم می کند تعلیم سوفسطایی نیست تعلیم سقراطی است. برای تفصیل رجوع شود به:
Lesky, A., *A History of Greek Literature*, 1966/433-434

۳،۴. حکمت سقراط، ترجمهٔ محمدعلی فروغی ۱۵۲/۱، و ۱۵۸/۲. در واقع نتیجه‌یی که سقراط از مذاکرات خویش با شاعران عصر که وی در جستجوی «عاقلتر» از خویش به‌نزد آنها می‌رود حاصل می‌کند، فقط اینست که کلام آنها نه ازروی حکمت (Sophia) بلکه از روی طبع (Physis) است وظاهراً درك همین نکته توجه او را به‌تفاوت مبنای «شاعری» و«نقادی» نشان می‌دهد. معهذا نقد در مفهوم امروزینهٔ خویش قطعاً نوعی آفرینش است با این تفاوت که‌ماده وموضوع آن نسبت به‌آنچه موضوع و مادهٔ «شعر» و«ادبیات‌آفرینشی» است ثانوی وتبعی محسوبست. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:
Shipley, J.T. (edit.), *Dictionary of World Literary Terms*, 1955/82

۵. افلاطون، جمهور، کتاب ۲، ۳ و ۱۰ دیده شود. اینکه شاعران درمدینهٔ فاضلهٔ افلاطون جایی ندارند ازآن روست که آنها با نشر اقوال نادرست، دربارهٔ خدایان و قهرمانان، موجب ضلال وفساد عامه میشوند. البته این بدانمعنی هم نیست که افلاطون شعر و سرود را یکسره از قلمرو مدینهٔ فاضلهٔ خویش براند. درکتاب «قوانین» حتی می گوید شعری که تحت نظارت ومراقبت‌حکام‌وفرمانروایان وبه‌وسیلهٔ کسانی که صلاحیت‌اخلاقی دارند سروده شود زیانی ندارد وآنچه‌نباید سروده شود شعریست که مصلحت جامعه‌آن را تأیید و تصویب نکند. این طرز تلقی البته نمی‌تواند مورد انتقاد کسانی که نمی‌خواهند شعر وهنر تابع مصلحت جامعه یا تابع حکومت وهوسهای‌آن باشد قرار

نگیرد. یك توضیح طنزآمیز که فرانتس کافکا درین مورد می دهد معرف طرز تلقی مخالفان امروزی افلاطون است از این قول او. کافکا می گوید شاعر سعی دارد به مردم چشمهای دیگری بدهد تا واقعیت را تغییر دهند و ازهمین روست که حکومت شاعر را عنصری خطرناك می شمارد. نه اینست که حکومت می خواهد هرچیز همان که هست بماند؟... مقایسه شود با: گفتگو با کافکا، نوشتهٔ گوستاویانوش، ترجمهٔ فرامرز بهزاد /۱۸۵. در واقع تمام مدینهٔ فاضلهٔ افلاطون برنظارت ومراقبت دقیق حکومت برامرتربیت مبتنی است به علاوه درنظام این مدینه نیز آنچه مورد توجه افلاطون است طبقهٔ عالی ومیانه است چنانکه حکیم باآنکه تصریح به ضرورت رفاه احوال تمام جامعه دارد نسبت به طبقهٔ سوم چندان علاقه یی نشان نمی دهد. این طرز تلقی ازطبقات جامعه ومخصوصاً اصرار و تأکید بلیغ درباب لزوم نظارت حکومت برتمام شؤون حیات اجتماعی افلاطون را در عصرما گاه به عنوان یك راهگشای عقایدفاشیستی مورد طعن واعتراض کرده است. به عنوان نمونه یی ازین گونه مناقشات می توان نقدکارل پوپر را درکتاب «جامعهٔ باز- و دشمنانش» وجوابی راکه له وینسون در «دفاع از افلاطون» داده است ملاحظه کرد از قرار ذیل:

Popper, K.R., *The Open Society*, 1945
Levinson, R.B., *In Defence of Plato*, 1953

۶. Méridier, L., *Platon*, *G.B. ed.* *v*,*I*/14-15

۷. افلاطون ازکاهنان معبد Cybelle یاد می کند. اما تشبیه کردن احوال راویان وشعرا به غیبگویان وکاهنان در واقع بهانه یی است برای آنکه شعرا را محکوم کند. نه آیا حقیقت را فقط از طریق عقل واستدلال می توان درك کرد؟ درینصورت شعرا که الهام یافته اند و از روی بیخودی وجنون ـ نه از روی دانش وعقل ـ سخن می گویند البته نمی توانند چیزی به دیگران تعلیم کنند و ازاین حیث طبعاً فروتر از سایر صنعتگران و پیشه وران محسوبند چراکه آنها برخلاف شعراحرفه وکار خود رااز روی دقت وخبرت انجام می دهند نه ازروی الهام که طبعاً آنها را از فهم کم وکیف کار خویش بیخبرمی دارد. مسألهٔ جنون الهی شعرا را افلاطون در رسالهٔ «فدروس» به تفصیل بیشتر مطرح بحث می کند والبته این قول قبل از افلاطون وسقراط هم دربین حکماء یونان سابقه دارد. برای تحلیل رسالات افلاطون وتفصیل بیشتر در باب مسایلی که اینجا موردبحث است، رجوع شود به:

Taylor, A.E., *Plato - The Man and his Work*, 1949

۸. Sarton, G., *A History of Science*, 1964, I/378

۹. ازجمله فصل ۱۲ وفصل ۲۰ را بعضی گفته اند از ارسطو نیست ودیگران دلایلی درصحت

انتساب آنها آورده‌اند. مقایسه شود با: فن شعر ارسطو، ترجمهٔ نگارندهٔ این سطور، ۱۴۸، ۱۶۵-۱۶۴، و ۱۹۳-۱۹۲ به‌علاوه باید توجه داشت که فن «شعر ارسطو» به‌صورتی که اکنون در دست است از نقصها و سقطات خالی نیست و ظاهراً در تنظیم بعضی فصول آن خلطها و اغتشاشهایی روی داده باشد. توجه به‌این نکات شاید عذرخواه پاره‌یی ایرادها که براین رسالهٔ ارسطو گرفته‌اند باشد. معهذا شك نیست که آنچه ارسطو به‌عنوان شعر از آن صحبت می کند شعر گذشتهٔ آن هم شعر متعلق به‌سرزمین و زبان یونان باستانی است و نمی‌توان بر ارسطو ایراد کرد که چرا متوجه بعضی دقایق که در باب شعر امروز برای محقق یا لااقل به‌نحوی معلوم است نشده است چرا که در عصر و محیط او هیچ کس به‌اینگونه دقایق و نکات برنخورده بوده است. بااینهمه ملاحظات ارسطو درباب شعر و هنر شاعری جامعیت و شمول حیرت‌انگیزی دارد و همین نکته باعث شده است که آنچه او دربارهٔ اوصاف و نعوت شعر یونانی عصر خویش استنباط کرده است قرنها همچون قاعدهٔ کلی تلقی شود. برای تفصیل درین بحث رجوع شود به بحث وگفتار، از نگارندهٔ این سطور، در ذیل ترجمهٔ فن شعر/۲۲۸-۱۸۵

۱۰. Brunetiere, F., in *Grande Encyclopedie Francaise*, 13/412

۱۱. تعریضی است برقول افلاطون که شعر را از نظرگاه سیاست و اخلاق ارزیابی می‌کرد و درواقع آیندهٔ آتن که موضوع عمدهٔ دلنگرانی افلاطون بود، در دوره‌یی که ارسطو به تحقیق درشعر و هنر پرداخت تقریباً وضع روشن و ثابتی داشت از این‌رو دیگر مثل دورهٔ افلاطون چندان مایهٔ اشتغال خاطر فیلسوف نمی‌شد و طرح مسایل آن نیز طبعاً آنگونه که در عهد افلاطون بود ضرورت و فوریتی نداشت. ازاین رو بود که ارسطو فرصت یافت تا شعر و ادب را باهمان بیطرفی وطمأنینه‌یی بررسی کند که فی‌المثل در هنگام تألیف کتاب حیوان خویش داشت. اگر آنچه وی به‌عنوان نعوت و اوصاف شعر یونانی نوشت بعدها تبدیل به‌قواعد لایتغیر شعر کلاسیك شد دیگر گناه او نیست مخصوصاً که طرز تلقی او از شعر هم -برخلاف افلاطون- طرز تلقی کسی که می‌خواهد همه چیز را تحت نظارت و مراقبت دقیق حکومت قرار دهد نیست و این نکته او را از الزام قواعد طبعاً دور نگه‌میدارد. در هرحال تأمل در فن شعر نشان می‌دهد که در تألیف این رساله، هدف ارسطو بیشتر آن بوده است که در باب شعر هم‌جوابی به‌اقوال و تعالیم افلاطون داده باشد. بدینگونه این جالبترین دفاع از شعر را ادبیات یونانی به‌استاد او افلاطون مدیون است که‌یك مخالف سرسخت شعر و آزادیهای شعرا بود. برای تفصیل بیشتر درین باب، رجوع شود به:

Butcher, S.H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 1923

۱۲. درحقیقت غیر از مسایل کلی ونظری که «فن شعر ارسطو» را با سایر رسالات راجع

به‌منطق او مربوط می‌کند مسایل جزیی‌راجع به‌شعر وشاعری نیز در طی این‌رساله مکرر مطرح بحث هست واین جزئیات از حدود شواهد و امثلهٔ عادی متداول در کتابهای فنی‌هم گه‌گاه خارج‌است وکثرت وتنوع آنها این‌فکررا القاء می‌کندکه‌گویی ارسطو در تألیف این رساله مجالی جسته است تا ضمن مناقشه در عقاید و تعالیم افلاطون در باب شعر تا حدی نیز مثل همو دربارهٔ شعر شعرا هم‌ملاحظات انتقادی اظهارکند. منتهی چون وی برخلاف افلاطون‌تنها به‌ماده ومضمون‌شعر توجه ندارد بلکه به‌قالب وصورت آن نیزاهمیت می‌دهد ملاحظات انتقادی وی‌که ماده‌وصورت را به‌هم تألیف می‌کند جامعتر ودقیقتر از ملاحظات افلاطون درآمده است. ازجمله تنها در فصل ۲۵ راجع به‌نقد شعر مطالبی اظهارکرده است‌که مبانی و اصول نقد منطقی، اخلاقی، وزیباشناختی راتقریر وتمهید می‌کند. رجوع‌شودبه‌فن شعر ارسطو، ترجمه نگارندهٔ این‌سطور۱۱۸-۱۰۸، مقایسه شود با /۱۷۹-۱۷۴.

۱۳. مسألهٔ موازنه بین تراژدی وحماسه، چنانکه از «قوانین» افلاطون برمی‌آید، قبل از ارسطو نیز مطرح بحث بوده است وحکیم‌الهی ظاهراً قایل به‌برتری حماسه است. رأی ارسطو هم‌غیراز توجه به‌ردقول افلاطون تا حدی‌نیزمبتنی برتعریف‌تراژدیست و اینکه تأثیر آن طبعاً بارزتراز تأثیر حماسه است. این تأثیر تراژدی را افلاطون عبارت از تزکیه وتهذیب عواطف می‌داند و ازآن به‌کتارسیس تعبیر می‌کند. بدون شك تأثیری‌که تراژدی دارد در همه‌کس از مقولهٔ تصفیه و تزکیه نیست اما غرض ارسطو ازین تعریف و این نتیجه رد اتهام افلاطون است برشعر وتأثیر اخلاقی‌آن. دربارهٔ مفهوم‌کتارسیس چون ارسطو غیر از اینکه تراژدی از طریق شفقت و ترس، تزکیه وتهذیب انسان‌را از اینگونه عواطف سبب میشودتوضیح دیگری نداده است دشواریهایی پیش‌آمده‌است واز قدیم شارحان برای‌فهم مقصود ارسطوسعی کرده‌اند تا ازبررسی بعضی اشارات خود وی درکتاب سیاست وفن‌خطابه، ومقایسه با پاره‌یی اقوال‌افلاطون وهمچنین برخی‌سخنان‌برقلس (Proclus)، افلوطین، ودیگران‌مفهوم کتارسیس راتبیین‌کنند. معهذا درین‌باب‌اختلافات بسیار روی‌داده‌است‌وکمترمسأله‌یی از مسایل ادبی تا این‌حد مشاجرات شارحان‌وصاحبنظران را سبب شده‌است. ازجمله روبرتلو (۱۵۴۸) وکاستلوترو(۱۵۷۰) درین‌باره گفته‌اندکه تراژدی چون تماشاگر را با مناظر وصحنه‌های آمیخته بارنج وخشونت مأنوس می‌کند حس گرایش‌به‌شفقت وترس را در وجود وی تضعیف می‌کند وموجب‌تهذیب وتزکیهٔ او میشود. کورنی (۱۶۶۵) خاطرنشان می‌کندکه شفقت ناشی از تراژدی در تماشاگر ترس از وضع و حال خویش رابه‌وجودمی‌آورد وچون وی ضعف‌های خویش را باآنچه موجب‌سقوط قهرمان واشخاص‌داستان شده است می‌سنجد تصمیم اوبراینکه می‌بایست برهیجانات خویش فایق آید وآنها را مهارکند سبب میشودکه روح وی تهذیب وتزکیه بیابد.

مین‌تورنو، ومیلتون هم در تبیین مفهوم کتارسیس اقوالی دارندکه شباهت داردباآنچه امروز گه‌گاه دربارهٔ «خالی شدن» از بار عواطف وهیجانات می گویند. در تفسیر این مفهوم در قرن هجدهم ونوزدهم نیز سخنان جالب گفته شده است و از آنجمله است اقوالی که لسینگ، گوته، وهگل درین‌باب گفته‌اند. وسعت دایرهٔ مناقشات‌درین مسأله ومسایل مشابه ـ از جمله مسألهٔ وحدت‌ها که آن نیز از عهد ارسطو تابه‌زمان ما همواره محل جر وبحث صاحبنظران بوده است ـ نشان می‌دهدکه چرا محققان تا این حد به‌کتاب فن شعر ارسطو اهمیت داده‌اند. برای تفصیل بیشتر درین‌باب‌رجوع شود به: ترجمهٔ فن‌شعر /۳۶، ۱۳۸، ۲۰۳-۲۰۱.

۱۴. Saintsbury., G., *History of English Criticism*/8

۱۵. Croiset, A.-M., *Histoire de la Litterature Grecque*, V/128-129

۱۶. Saintsbury,G., *op. cit.*/8

۱۷. Croiset, A.-M., *op.cit.*/129

۱۸. نظیر این نوع نقد جدلی نقدی است که می گویند خسروپرویز بر شعراعشی کرد (ابن قتیبه،الشعر والشعراء، ۲۱۴/۲) ونیز نقدی‌که یکی از ملوك روم به‌قول‌ابن‌اثیر از یکی از ابیات‌متنبی نمود (المثل السائر / ۱۹۶) بعضی انتقادهایی‌هم که‌احمد کسروی براشعار سعدی وحافظ می کرد ازهمین گونه بود.

۱۹. Brunetière, F., in *Grande Encyclopedie Francaise*, 13/412

۲۰. در واقع اریستارکس برخلاف حکماء رواقی در نقد و تفسیر آثار شاعران گذشته تصور هر گونه معنی رمزی واستعاری را نفی می کرد لیکن از روی ظواهر لفظی و باتوجه به‌معانی‌حقیقی ـ نه‌مجازی ـ موارد مشکل کلام هومر وپیندار را توضیح‌وتبیین کرد. شاید اینکه اتکاء اوبر جنبهٔ لفظی‌وکلام پیش‌ازتوجه به‌تاریخ ومحیط وشاعرست نقد اورا در نظرکسانی از نقادان امروزکه دنبال «نقد نوین»هستند مطلوب‌هم‌جلوه دهد. برای تفصیل بیشتر درباب «شیوهٔ نقد وتحقیق» او رجوع شود به:

Sandys, J.E. *History, of Classical Scholarship*, 1921, I/126-131

۲۱، ۲۲. باآنکه از دیونیزوس کتابی درتاریخ تحت عنوان دورهٔ باستانی رم نیز باقی‌است (البته فقط بعضی اجزاء)، اهمیت او تنها از جهت نقد وبلاغت است وهرچند دراین رشته هم طراز اول نیست اما ملاحظات او درباب نقد و بلاغت به هرحال حاکی از

وسعت اطلاعات وتهذیب ذوق اوست. برای ارزیابی جنبهٔ نقادی اورجوع شودبه فصل ششم کتاب ذیل:

Atkins, J.W., *Literary Criticism in Antiquity*, I, 1934

۲۳. دربین‌سایر آثار او چهاررسالهٔدیگرنیز درینجا شایسته ذکرست: یکی درباب«لیزیاس» دومی راجع به «ایزوکرات»، سومی در باب «ایزئه» isée و چهارمی مربوط به «دموستن.» همچنین از یك رسالهٔ اودرباب «تألیف‌کلمات»، ورساله‌یی به‌نام «داوری درباب نویسندگان قدیم یونان» باید یاد کرد. رساله‌یی هم به‌نام «صناعت» بدو منسوبست‌که در صحت انتساب‌آن تردیدکرده‌اند. برای تفصیل بیشتر درباب‌آثار او رجوع شود به:

Rose, H., *A Handbook of Greek Literature*, 1960/398-399

۲۴،۲۵. Crolset, A-M., *op.cit.* v/364-365, 362

۲۶. Rose, H., *op.cit.*/418

۲۷،۲۸. Burnouf, *op.cit.* II/374,375

۲۹،۳۰. درباب انتساب این رساله به‌پلوتارك‌ودلایل مربوط به‌این انتساب‌که درمتن‌هم بدان اشارت هست، برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Vaucher, *Etude Critique sur le Traité de Sublime*, 1854

البته مسألهٔ عمده‌یی‌که تعیین مؤلف را علیرغم تمام این تردیدها و تأمل‌ها دشوار می کند اشکالی است‌که از بررسی‌قراین وامارات تاریخی مندرج در متن رساله‌به‌دست می‌آید. باری رساله را به‌چند تن دیونیزوس نام هم‌منسوب کرده‌اند وبعضی‌آن رابه مؤلفی مجهول‌الهویه نسبت داده‌اند که‌درحدود سی یاچهل سالی بعد از میلاد مسیح در رم می‌زیسته‌است. در مقاله‌یی جداگانه تحت‌عنوان «رسالهٔ لونگینوس» دربن‌باره با تفصیل بیشترسخن گفته‌ام. رجوع شود به مجموعهٔ نه شرقی، نه غربی ـ انسانی /۳۳۴-۳۴۱ به‌آن مقاله این نکته هم باز باید افزوده شودکه درباب تعیین هویت مؤلف اختلاف همچنان بسیارست وحل‌شدنی هم نیست. جهت بحث بیشتر رجوع شود به:

Roberts, W.R., *Longinus on The Sublime*, 1935

۳۱. Croiset, A.-M., *op.cit.* v/330

۳۲. عنوان‌رساله هم که‌یونانی‌آن Peri Hypsos است در زبانهای اروپایی‌به‌صورتهای

مختلف نقل شده است وآنچه مختار ما در متن کتاب است انتخابش از جهت رعایت تناسب با اصطلاحات مسلمین است. ازاقوالی که مؤلف در تعریف از این «نمطعالی» ایراد می کند بعضی محققان به‌این نتیجه رسیده‌اندکه‌خود وی تعریف روشنی از امر مورد تعریف را در ذهن ندارد. معهذا کتاب وی را قدما کتاب زرین (Aureus Libellus) خوانده‌اند وشرح‌وتفسیری که بعدها ادموندبرك برمبنای این کتاب‌در باب تفاوت بین مفهوم زیبا (Beautiful)ووالا (Sublime) انجام‌داد (۱۷۵۷)، نزد کانت باتفصیل‌وتدقیق بیشتری همراه شد ووی بود که «زیبا»را با امر «متناهی» ووالا را با امر «نامتناهی» مربوط شمرد واین مسایل مخصوصاً درکتب رمانتیك موضوع بحثها و تحقیقهای بسیارگشت. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Monk,S.H., *The Sublime*, 1935

۳۳. Croiset, A.-M., *op.cit.* v/38/

۳۴. Brunetière, F., in *Grande Enc. Francaise*, 13/413

۳۵. Niebuhr, B.G./ *Romische Geschichte*, 1874

معهذا قول نیبور ارتباط معنوی وفکری این اقوام رابا دولت وحکومت رم به‌درستی بیان نمی کند.در واقع از جهت فرهنگ وهنر این اقوام در رم مستهلك نشدندبیشتر رم بودکه درآنهامستهلك یامتجلی شد. درست است که دریای مدیترانه (بحرمتوسط و دریای مغرب در نزد مسلمین) براثر توسعهٔ قدرت نظامی رم برای رومی‌ها غالباً به‌عنوان «دریای‌ما» (Mare Nostrum=) تلقی‌میشداما تأثرفرهنگ بعضی‌اقوام این حوزه در تاریخ رم قابل ملاحظه بود. چنانکه در ادبیات کار عمدهٔ رم در واقع بارورکردن استعدادهای مستعدان این اقوام بودودر حقیقت وقتی صحبت از ادبیات رومی میشودمراد ادبیاتی که‌رومی‌ها به‌وجودآورده‌اند نیست مراد تمام ادبیاتی‌است که‌به‌زبان رومی‌ها نوشته شده است. چراکه بسیاری از نویسندگان بزرگ ومعروف لاتینی اصلاً اهل رم بلکه اهل‌ایتالیا هم نبوده‌اند، وفی‌المثل اهل اسپانیا، اهل گالیا، یا اهل شمال افریقا بوده‌اند. به‌علاوه تأثیر یونان هم در پیدایش فرهنگ و ادب رم اهمیت فوق‌العاده دارد وبه‌حقیقت ادبیات رم فقط بعد از تماس آن دولت با سرزمین یونان به‌وجودآمد والبته این نه‌به‌آن معنی است که‌ادبیات لاتینی تقلید واقتباس‌صرف ساده ازادبیات یونانی باشد واز خود قوم ابتکاری درآن نباشد. برای تفصیل‌بیشتر درین باب رجوع شود به:

Grant, M., *Roman Literature*, 1958/9-13

۳۶،۳۷. Pichon, R., *Histoire de la Litterature Latine*, 1947/23,30

۳۸. آلبرماله، تاریخ رم، ترجمهٔ غلامحسین زیرک‌زاده، ۱۳۵/۱۳۳۲ مقایسه شود با:
Polybe, *Histoires*, XXX.

۳۹. Cicero, *the Speeches*, Loeb Library/158

۴۰. Horace, *Traduit* par Patin, II/347-349

۴۱. Dolphin یا Delphinus از کلمهٔ یونانی Delphinos مأخوذ و نام نوعی ماهی بزرگ است، که به‌عربی دخس گویند و در زفتی و فربهی بدان مثل می‌زنند. چون دلفین جانوری دریایی است تصویر آن در جنگل نشانهٔ عدم شناخت شاعر خواهد بود دربارهٔ حقیقت حال آن. برای تفصیل قول هوراس در اصل مورد مثال رجوع شود به:
Dorsch, T.S., *Classical Literary Criticism*, 1967/79-80

۴۲. Pichon, R., *op.cit.*/377

۴۳. برای تفصیل بیشتر درباب این رسم و قول پلین دراین‌باب رجوع شود به: آلبرماله، تاریخ رم، ترجمهٔ غلامحسین زیرک زاده /۸۴-۲۸۳.

۴۴و۴۵و۴۶و۴۷. Azinères-suran, *Auteurs Grecs et Latins*, 1926/203-4
197,210-214,187.

۴۸. فوروم Forum میدانی بود در شهر رم واقع بین قلعهٔ کاپیتول و تپهٔ پالاتن، مردم در آنجا اجتماع می‌کردند و درباب مسایل عمومی به‌تبادل افکار می‌پرداختند. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به: آلبرماله، تاریخ رم، ترجمهٔ زیرک‌زاده ۱۳۳۲/۱۳۸-۱۳۶

۷

۱. عنوان قرون وسطی درمفهوم یك دورهٔ تاریخ که بین‌آغاز انحطاط رم باستانی تاشروع رنسانس درایتالیاباشد، متضمن تقسیم تمام تاریخ‌است به‌سه دوره‌که در دوطرف‌قرون وسطی نـاچار قـرون قدیم و قرون جدید خواهد بود. معادل انگلیسی این عنوان (The Middle Ages=) ظاهراً اولین‌بار در یك موعظهٔ «جان‌دان» شاعرمعروف انگلیسی‌آمده‌است (۱۶۲۱) اما معادل لاتینی‌آن درقرن شانزدهم نیز سابقهٔ استعمال دارد. در زبان فرانسه ظاهراً هرن دو لیدن Horn de Leyden آنرا نخست در ۱۶۶۷ به‌کاربرد. عنوان Dark Ages وتصورآنکه‌سراسر این‌قرون یك‌دوران‌ظلمانی بوده‌باشد ناشی از طرز تلقی هومانیست‌ها وروشنگرانی‌است‌که نسبت به‌قدرت کلیسا در این‌قرون نظرانتقادی ومخالف داشته‌اند. ازجهت احوال مربوط به فرهنگ وادب نیز تمام این دوران طولانی وضع‌مشابهی نداشته‌است‌وبعضی محققان‌آن‌را به سه‌دوره تقسیم کرده‌اند. برای‌تفصیل رجوع‌شود به ل.سولنیه،«ادبیات‌فرانسه درقرون‌وسطی»، ترجمهٔ نویسندهٔ این سطور، طهران ۱۳۲۸/۹-۷؛ مقایسه شود نیز با:

Harvey, *the Oxford Companion to English Literature*, 1953/519

۲. مسألهٔ تقسیم تاریخ به قرون قدیم، قرون وسطی، و قرون جدید و مخصوصاً مسألهٔ تعیین حدود هریك ازین ادوار برای مورخان دشواریهایی‌دارد وبه‌همین سبب گه‌گاه بعضی مورخان درین‌مورد تقسیم بندیهای دیگری به‌جای‌آن پیشنهاد می کنند. درهر حال مبنای این طرزتقسیم‌بندی تاریخ البته نمی‌تواند درتاریخ جهانی قابل‌قبول باشد و درواقع غالب مورخان اروپایی هم‌که آن‌را پسندیده‌اند، اکثرآن‌را فقط باتاریخ‌اروپا قابل انطباق یافته‌اند. درین‌باره، درکتاب «تاریخ در ترازو» ونیز جداگانه بحثی کرده‌ام /۱۸۶و۲۸۳ همچنین مقایسه شود با:

H.Sée, *Science et Philosophie de L'Histoire*, 1933/263-275

۳. برای تفصیل درباب این امرکه قرون وسطی تا چه‌حد روح ژرمنی، روح لاتینی، و

روح عربی یا اسلامی دارد، رجوع شود به: تاریخ در ترازو /۱۸۸-۱۸۶و۲۸۳.

۴. برای مأخذ این قول که در ارغنون نو، (Novum organum) آمده‌است رجوع شود به‌همین فصل، مأخذ مذکور در یادداشت شمارهٔ ۱.

۵. Gilson, E., *Philosophie au Moyen Age*, 1947/9

۶. Curtius, E.R., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1948/28.

۷. درباب این نام‌آوران دنیای مسیحی غرب که مخصوصاً درقرن چهارم تا ششم میلادی می‌زیسته‌اند ای.ك. راند، خاطر نشان می کند که مردم قرون‌وسطی بعدها آنهارا همچون بنیانگذاران دوران خویش تلقی می کرده‌اند. ازهمین‌روست که راند، کتاب خودرا که مجموعهٔ تحقیقات وسخن‌رانیهایی درباب آنهاست به‌این‌نام خوانده‌است:
Rand, E.K., *Founders of the Middle Ages*, 1957, VII

۸. Ker, W.P., *the Dark Ages*, 1904/101

۹. برای مأخذ این عبارت که جروم آن‌را دریکی ازنامه‌های خویش، خطاب به پاولینوس نام (Paulinus von Nola) می گوید رجوع شود به:
Curtius, E.R., *Europäische Literatur*/445.

۱۰. کلیسا درعین‌آنکه ترجمهٔ جروم را به‌قدر کافی دقیق و امین می‌داند باز ازلزوم یك ترجمهٔ مجدد علمی امروزی غافل نیست. معهذا جروم را امروز محققان فاضلترین «آباء» لاتینی میشمرند چنانکه در گذشته نیز ظاهراً همواره در وی به‌همین چشم نگریسته‌اند. حتی اراسموس محقق وهومانیست مشهور عهد رنسانس هم سبك بیان اورا درشیوهٔ نویسندگی برشیوهٔ بیان سیسرو رجحان‌می‌نهاده‌است. مقایسه شود با:
Rand, E.K., *Founders of Middle Ages*/131-4.

۱۱. Hirschberger, J., *Geschichte der Philosophie*, 1957,I/304

۱۲. برای تفصیل قول اگوستن درین‌باب رجوع شود به:
Curtius, E.R., *Europäische Literatur*/81

این قول وی درباب اساطیر کتاب مقدس، یادآورتوجیهی‌است که فردوسی‌دارد درباب اساطیرشاهنامه:

تو این را دروغ وفسانه مدان به یکسان سخن در زمانه مدان
از اوهرچه اندر خورد با خرد دگر ره سوی رمز و معنی برد

معهذا علماء الهیات مسیحی امروزگه‌گاه سن‌اگوستن را انتقاد می‌کنندکه در تفسیر کتاب مقدس درباب این جنبهٔ رمز ومعنی تأویلی و استعاری قصه‌ها زیاده تأکید کرده‌است.

۱۳. عنوان «آخرین رومی» (Der Letzte Römer) را بعضی محققان همچون وصفی درحق بوئسیوس به‌کار برده‌اند. مقایسه شود با:

Hirschberger, J., Geschichte der Philosophie, I/329

۱۴. اتین‌ژیلسون دراثرمعروف خویش‌دربارهٔ فلسفه‌درقرون وسطی (Philosophie = au Moyen Age)، رجوع‌شود به‌همین‌فصل، یادداشت شمارهٔ ۵) به‌استنادتحقیقات تازه، تردیدی راکه درانتساب بعضی‌آثار مسیحی‌نما، به بوئسیوس شده است بیوجه میشمرد وصحت انتساب‌آنها را محقق میشمارد (فلسفه درقرون وسطی/۱۳۹)البته قول Zeller نیز درباب بوئسیوس درخور یادآوریست که می گوید: وی آخرین نمایندهٔ فلسفهٔ دنیای باستانی است وهرچند از لحاظ ظاهر با دیانت مسیحی مربوط است دیانت واقعی اورا باید عبارت‌دانست از اعتقادبه‌فلسفه. معهذابوئسیوس‌اولین مسیحی نیست‌که به‌فرهنگ باستانی رم همچنـان دلبستگی نشان می‌دهد و بدینگونه می‌تواند درعین‌آنکه مسیحی هست، درفلسفه همچون «آخرین رومی» جلوه کند. برای تفصیل بیشتر درباب او ومخصوصاً برای تحلیل جامعی‌دربارهٔ کتاب تسلی‌فلسفه او رجوع شود به:

Rand, E.K., *Founders of the Middle Ages*,/136-180.

۱۵. Hirschberger, J., *Geschichte der Philosophie*, I/265

۱۶. این قول ازکتاب اتین‌ژیلسون دربارهٔ فلسفه در قرون وسطی (مذکور در یادداشت شمارهٔ ۱۴ وشمارهٔ ۵ بالا)، صفحه ۱۵۱ منقولست. کاسیودوروس مخصوصاً به‌خاطر آنکه تعلیم قسمتی از ادبیات کلاسیك رم را درمدارس کلیسایی ترویج کردشهرت‌دارد. خوداو، بعدازکناره‌گیری از امور دولتی صومعه‌یی تاسیس‌کرد ومدرسه‌یی هم به‌آن درافزودکه برنامهٔ دروس‌آن متضمن اینگونه تعلیم بود. شیوهٔ اوبعدها درانگلستان، آیرلند، وفرانسه هم مورد توجه وتقلید واقع شد. برای قول خود او درتوجیه‌این

طرزتعلیم رجوع شود به: Cantor, N.F., *the Medieval World: 300-1300*, New York 1963/109-112

۱۷. (۷۷ درمتن به‌جای ۱۷ غلط چاپی است) کتاب اشتقاق ایزیدور درتمام قرون‌وسطی نه‌فقط منبع رسمی معرفت بلکه درعین حال جامع تمام مقولات مربوط به‌فکرمسیحی بوده‌است. نزد ایزیدور منشأ اشتقاق الفاظ، ارتباط طبیعی بین لفظ ومعنی است‌واین طرزتفکر که سابقهٔ آن به‌افلاطون هم می‌رسد درقرون وسطی وحتی درعهد رنسانس بعضی صاحبنظران را به‌این اندیشه انداخت که از راه الفاظ ودلالات به‌حقیقت اصل (Etymos) اشیاء راه بیابند و ایزیدور درواقع‌می‌خواست منظورخداوند را ازاینکه معانی واشیاء را به‌الفاظ معین خوانده‌است درک‌وبیان‌کند. همین‌تصور بودکه‌مفهوم اشتقاق را جامع وشامل همهٔ اموروعالم می‌کرد وحتی بعدها ویکو فیلسوف معروف ایتالیایی را واداشت تا در «علم نوین» (*Scienza Nuova*) خویش از طریق تحقیق دراصل و اشتقاق بنیادهای انسانی منشأ مفهوم واقعی‌آنها راکشف و بیان نماید.
برای تفصیل رجوع شود به: Shipley, J.T., *op.cit.*/146-147

۱۸. Curtius, E.R., *Op.Cit.*/449

۱۹و۲۰. Gilson, E., *Philoosophie au Moyen Age*/192-3

۲۱. Shipley, J.T., *Op.Cit.*/264

۲۲. Brehier, E., *Histoire de la Philosophie*, I/537-8

۲۳. Troeltsch, E., *the Social Teaching of the Christian Churches*, I/252.

۲۴. درواقع برنار دوکلرو و عشق جسمانی وانسانی راکه درغزل غزلهای سلیمان ودر کتاب مزامیر به‌چشم می‌خورد صبغهٔ روحانی و الهی می‌بخشد وبدینگونه، زن‌راکه موضوع عشق وغزل است دروجود مریم- مادر خداوندکه‌همهٔ‌سعادتها ازاوبه‌وجود می‌آید- به اوج الوهیت می‌رساند. مقایسه شود با:
J.Geffcken, Allegory, in Hasting's *ERE*, 1/330-331.

۲۵. Durant, w., *the Age of Faith*/1067,1135

۲۶. محدودیت «حکمت اسکولاستیك»حتی کسانی‌را هم که گرایش‌های عرفانی درطرز تفکر خویش نشان می‌دادند به‌التزام دقیق تعلیم کلیسا وامی‌داشت. درواقع عرفان نظری سن‌بوناوانتو، نوعی تعلیم نو افلاطونی بود وحکمت اسکولاستیك درآن، بین ذوق وفهم تلفیق می کرد اما «تعلیم اکهارت» چون مخصوصاً در مسألهٔ وحدت و اتحاد اشکالاتی پیش می‌آورد نمی‌توانست نزد متألهان کلیسا مقبول باشد و به‌همین سبب محکوم شد. درهرصورت تأثیرحکمت وعرفان اسلامی درعرفان مسیحی این ادوار اخیر قرون وسطی قابل ملاحظه است و با توجه به‌روابط بین دنیای مسیحی‌ودنیای اسلام دراین قرون، مایهٔ تعجب خواهد بودکه اینان از عرفان اسلامی متأثر نشده باشند. مقایسه شود با: Nicholson, R.A., *Mysticism,* in *the Legacy of Islam,* Edited by Sir T. Arnold and A. Guillaume,1965/210

۲۷. این سخن، رای‌اتین‌ژیلسون (فلسفه درقرون وسطی/۱۷۱ رجوع شود به یادداشت شماره ۵، درهمین فصل) را درباب این اثر اگوستن بیان می کند این تعلیم مسیحی اگوستن درواقع معرف گرایش‌های افلاطونی کلیساست. درواقع این تعلیم که به‌قول توماس اکویناس بر پیروی ازحکمت افلاطونیان تا آنجا که اعتقاد مسیحی‌آن را تجویز می کند مبتنی بود ومثل تعلیم جروم تاحدی‌آشنایی با فرهنگ‌باستانی رم را نیز روا می‌دانست درسراسر قرون وسطی تدریجاً به‌قدری‌درنزدمتألهان‌اسکولاستیك قبول ونفوذ یافت‌که حتی امروزبه‌موجب یك‌قول مشهوراسپانیایی‌هیچ موعظهٔ‌خوبی درکلیسا ایراد نمی‌شود الاآنکه‌چیزی‌از کلام‌اگوستن‌چاشنی‌آن‌باشد رجوع‌شودبه: Rand, E.K., *Founder of the Middle Age*/251.

۲۸. Curtius, E.R., *Europäisch e Literatur uud Lateinisches Mittelalter*/45

۲۹. Brehier, E., *Histoire de La Philosophie,* I/534

۳۰. Gilson, E., *Op.Cit.*/259

۳۱. مراد ازین‌طلاب ولگرد یافضلای هرزه‌گرد Wandering Scholars جماعتهایی ازطالب علمان، راهبان، و صاحبان مشاغل کلیسایی بودکه درطی سالهای پیرامون قرن دهم تا قرن سیزدهم کلیسا، صومعه، یا مدرسهٔ خویش را به‌هرجهت‌که بودترك می کردند،دربین راه مخصوصاًدر کاروانسراها ومیخانه‌هادرهرزگی‌وشرابخواری افراط می‌نمودند، شعرهای هجوآمیز وآکنده ازشرارت و وقاحت میسرودند، گه‌گاه آثار خودرا به‌اسقف‌ها و رؤساء محلی اهدا می کردند و حتی مثل راهبان واقعی بعضی

مواقع نیز خویشتن‌را به‌یك‌سلسله به‌نام سلسلهٔ‌ولگردان Ordo Vagorum منسوب می‌کردند و ازبعضی جهات احوالشان به‌قلندران واهل ملامت‌درنزد مسلمین‌شباهت داشت، مخصوصاً ازین جهت‌که همه‌جا مورد طعن وتحقیرزهاد ورؤسای‌جدی کلیسا بودند. برای احوال‌آنها رجوع‌شودبه:

Durant, w., *the Age of Faith*/1024-1027.

برای احوال قلندران واهل ملامت‌که بعضی احوال این طلاب ولگـرد نیز یادآور اطوارآنهاست‌رجوع‌شود به مقالهٔ‌نگارنده دربن‌باب، دریادنامهٔ بدیع‌الزمان‌فروزانفر، مجله دانشکدهٔ ادبیات تهران، شمارهٔ مخصوص بهار ۱۳۵۴/۱۰۰-۶۰.

۳۲. اینگونه منظومه‌هاکه شامل روایات منظوم حماسی واشعار قهرمانی‌مربوط به‌دربار شارلمانی و بعضی اخلاف اوست مشتمل برحدود هشتاد فقره‌است وغالب آنهاهم بین قرن یازدهم وچهاردهم میلادی به‌وجودآمده‌اند. دربارهٔ منشأ آنها بررسی‌های گاستون دوپاری،ژوزف بدیه،وآ.پوفیله، مخصوصاً درخور ذکرست. برای‌تفصیلات غیرازکتاب سولنیه درباب ادبیات فرانسه درقرون وسطی (مذکور در یادداشت‌شمارهٔ ۱ همین فصل)/۴۰-۳۲ رجوع شود به:

Lanson-Tuffrau, *Histoire de La Litterature Française*/16-19

۳۳. c.f. Curtius, E.R., *Op.Cit.*/382

۳۴. مطالعات معروف میگل‌آسین‌پالاسیوس محقق‌وشرقشناس اسپانیایی درباب‌ارتباط بین کومدی‌الهی دانته باعقاید مسلمین درباب معراج واحوال عالم‌آخرت، که منتهی‌به مشاجرات طولانی صاحبنظران گشت سرانجام تقدم مسلمین را در اصل مضمون سیر بهشت ودوزخ- بدانگونه که‌دراثر دانته منعکس‌بود- نشان داد وازتحقیقات‌دیگر به‌طور قطعی معلوم گشت‌که داستان «کومدی‌الهی» دانته می‌بایست با یك مأخذ موجود اسلامی‌که سالها قبل از دانته در اروپا مشهورشده بـود مربوط بوده باشد. برای تفصیل درمسأله ومشاجرات مربوط بدان رجوع شود به: Monroe,J.T.,

Islam and the Arabs in Spanish Scholarship, 1970/182-185.

۳۵. Saintsbury, G., *A Htstory of English Criticism*, 1911/22

۳۶. بعضی منتقدان ادعاکرده‌اندکه آشنایی دانته با ادبیات‌باستانی‌رم ومخصوصاً‌مطالعهٔ آثار ویرژیل درتصفیه وتهذیب ذوق او تأثیر قوی داشته‌است. معهذا بر رغم این

دعوی، آنچه بنظر مـی‌آید بیشتر درذوق دانته تأثیر گـذاشته بـاشد ادبیات لاتینی مسیحی وبعضی سرودها واشعارغنائی محلی وپرونسال بوده‌است. به‌هرحال درباب حدود ومیزان‌آشنایی دانته با ادبیات رم باستانی وتأثیرآن‌آشنایی دروی جای‌بحث بسیارست وبرای تفصیل مسایل ومآخذ درین باب باید رجوع شود به:

Curtius, E.R., *Europäische Literatur,*/354-361

۸

۱. Renan, E., *Averroès et L'averroisme*, 1925/328 براین گفتهٔ ارنست رنان البته باید افزود که پترارك درعین‌آنکه هنوز چیزی ازاندیشه‌های‌قرون وسطایی‌خویش را همراه دارد درتوجه دادن اهل عصر به‌مفهوم جدید زندگی انسان، و درانصراف دادن مردم ازحصر توجه درعوالم دینی والهی تأثیر قابل ملاحظه داشته‌است. به‌هر-حال برخلاف دانته‌که انسان دوجهانی- جهان قرون وسطی وجهان‌نو- بود پترارك اولین انسان جهان‌نو درقلمروذوق واندیشه به‌شمار می آمد. به‌علاوه آنچه مخصوصاً اورا به‌دنیای تازه‌یی-ورای دنیای قرون وسطی- منسوب می کند حس‌وطن‌پرستی‌شدید اوست‌که یك ویژگی فرهنگ اروپای بعداز رنسانس شد. اگرهم‌گه‌گاه عصر خود-عصر رنسانس- را انتقاد می‌کند به سبب دلبستگی آنعصرست به بقایای قرون‌وسطی، مقایسه شود با: تاریخ درترازو/۱۸۸.

۲. رنسانس ایتالیا را درواقع پترارك آغازکرد و وی بودکه علاقه به‌دنیای رم و یونان باستانی را دربین هموطنان خویش احیاء نمود. باترویج تربیت وفرهنگ انسانی وغیر دینی‌کوشید تا بین‌آرمانهای مسیحی ودوران شرك رومی جمع وتلفیق‌کند. وی‌اولین کس بودکه جمع‌آوری‌کتابهای خطی، سکه‌ها وآثارعتیقه را در اروپا آغازکرد. تنوع فوق‌العادهٔ آثار اوکه ازبحث درمسایل مربوط به تاریخ واخلاق تا مناقشات راجع‌به عقاید ابن رشد را دربردارد وسعت دامنهٔ اطلاعات وعلایق اورا نشان می‌دهد. برای تفصیل بیشتر درباب نقش پترارك درنهضت رنسانس رجوع شود به:

Whitfield, J.H., *Petrarca and the Renaissance*, 1943.

Spingarn, J.E., *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, 1938/8-9, 12-14, 14-15.

۳و۴و۵.

۶. توجه به‌معارف وعلوم دنیای اسلام درین زمان در اروپا همچنان رایج بود وسیسیل

واسپانیا همچنان، مثل دوپل، شرق وغرب را به‌هم‌می‌پیوست. بررغم نفرت وتحقیری که پترارکا نسبت به‌طب وعلم و حتی شعروادب عربی نشان می‌داد فلسفهٔ ابن رشد وطب وریاضیات مسلمین نزد بسیاری ازصاحبنظران‌مورد توجه‌بود. درایتالیابوکاتچو پاره‌یی قصه‌های شرقی یا مربوط به‌شرق‌را در «دکامرون» واردکرد، وطریقهٔ مقامه‌نویسی عرب درشیوهٔ بعضی داستانهای اسپانیایی‌عصر انعکاس داشت. حتی‌اولین کتابی که درانگلستان چاپ شد (۱۴۷۷)، گزیده‌یی ازاقوال حکماء بودکه مع‌الواسطهٔ‌ترجمهٔ فرانسوی ولاتینی ازمختارالحکم مبشربن‌فاتك نقل‌واخذ شده‌بود. تأثیر مآخذاسلامی درپیدایش «کومدی‌الهی» نیز این توجه اروپارا به‌فرهنگ ومعارف‌اسلامی‌نشان می‌دهد. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Hitti, P.K., *Islam and the West*, 1962/75-77.

۷. تفاوت دید دنیای رنسانس ودنیای عهدشرك مخصوصاً ناشی‌ازین بودکه بر رغم‌علاقهٔ هومانیست‌ها به‌فرهنگ یونان و رم، آیین مسیح واقعیتی‌بودکه دنیای‌هومانیست‌های عهد رنسانس را ازدنیای گذشته جدا می‌کرد. ادبیات‌انسانی (= Litterae Humaniores) هم‌که احیاءآن درنزد هومانیست‌ها در حقیقت احیاء یك سنت مترقی جهت نیل به‌حکمت واقعی‌محسوب می گشت درنزدکسانی‌مثل اراسموس‌وسیله‌یی شمرده‌میشد که فهم درست عقاید دینی را ممکن می‌کند وعقل را درتلقی وحی الهی از ابتلاء به اوهام وخرافات بازمی‌دارد. معهذاکسانی مثل مونتنی هم‌بودندکه‌این گرایش‌به‌ادبیات انسانی را دستاویز می‌شمردند برای‌آنکه درتعلیم وحی اظهارشك‌کنند و به‌عقایدحسی وطبیعی بگرایند. برای غور وتحقیق بیشتر درمسأله رجوع شود به:

Highet, G., *the Classical Tradition, Greek and Roman Influences on Western Literature*, 1949

۸. Des Granges, Ch.-M., *Les Litteratures Etrangères*, 1947/51

۹. Spingarn, J.E., *Op.Cit.*/112-124

۱۰. c.f. Edwards, W.F., *Jacopo Zabarella*, in *Actes du Quatrième Congrès International de La Philosophie Medievale*, 1969/843-854

۱۱. مقایسه شودبا «بحث وگفتار» نویسندهٔ‌این‌سطور، درذیل ترجمهٔ فن‌شعرارسطو/۲۲۱.

۱۲. Spingarn, J.E., *Op.Cit.*/44

۱۳. ایضاً بحث وگفتار نویسندهٔ این سطور، ذیل ترجمهٔ فن‌شعر/۲۲۴-۲۲۲.

۱۴. دربارهٔ این سبك منتقدان امروز دیگر چندان نظرانتقادی مخالف نشان نمی‌دهند و غالباً آن را همچون یك مرحلهٔ لازم وطبیعی ازتطور ادبی زبان وادب ایتالیایی تلقی می کنند. مقایسه شود با: Shipley, J.T., *Op.Cit.*/367

۱۵. مجمع ترنتو یا مجمع ترانت عبارت بود از مجمعی که بین سالهای ۱۵۴۵ و ۱۵۶۳ درشهر ترنتو در ولایت تیرول Tyrol به‌طورمتناوب تشکیل‌شدودرمقابل‌اعتراضات طرفداران اصلاحات مذهبی کوشید اصول عقاید کاتولیك‌را منظم‌ومقرر کند. تصمیم‌ها وقرارهایی که به‌وسیلهٔ این مجمع اعلام شد درمسایل مربوط به عقاید ونظامات کلیسایی درنزد پیروان کلیسای کاتولیك حجت تلقی‌شد. برای تفصیل‌رجوع‌شودبه: Durant, w., *the Reformation*, 1957/927-933

۱۶. برای‌تفصیل بیشتردربارهٔموراتوری ومسألهٔنقداسناد رجوع‌شود به‌تاریخ درتراز و/۱۴۷.

۱۷و۱۸. Collingwood, R.G. *Op.Cit.*/69-68,76

۱۹. تأثیر مولیر مخصوصاً درنزد کارلو گولدونی مشهودبودکه خود اورا مولیرایتالیایی خوانده‌اند. البته ترویج شیوهٔ کومدی‌فرانسوی‌نمی‌توانست هواخواهان‌سنت‌ایتالیایی را برضد وی تحریك نکند. اما کارلوگوتسی که به‌طرفداری ازسنت‌کومدی ارتجالی (Commedia Dell'Arte=) برخاست، توانست‌گولدونی را ازمیدان به‌درکند. درمورد‌گوتسی وعقاید انتقادی او اشارتی به رأی او درباب محدودیت‌سوقعیت‌های نمایشی (situations) هم درینجا لازم است چراکه این مسأله طرزتلقی او را از آنچه تجدد وابتکارست‌نشان می‌دهد. به‌موجب قول‌وی تعداد موقعیتهای قابل‌تصور درنمایش از سی‌وشش تجاوز نمی‌کند وبدینگونه درغالب آثار نمایشی موقعیتها مسبوق وتکراریست. با آنکه‌گوته نیز درطی گفت‌وشنود با اکرمان این تعداد را تأیید می کند، تصدیق‌آن دشوار ومستلزم نفی وانکار موقعیتهای تازه‌است. یك‌منتقد فرانسوی درکتابی تحت عنوان «دویست‌هزار موقعیت نمایشی» می کوشد تا نشان دهد درین‌باره نمی‌توان قول‌گوتسی وگوته را پذیرفت. برای تفصیل رجوع شود به‌کتاب او تحت عنوان ذیل: Souriau, E., *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, 1950/12-15

۲۰. ملاحظات انتقادی گولدونی، مخصوصاً آنچه درنقد کومدی سنتی و ارتجالی در طی

یادداشتها یا در دیباچهٔ نمایشنامه‌های خویش آورده‌است، ازلحاظ تاریخ نقد ادبیات نمایشی درخور توجه‌است. ازجمله یکجا خاطرنشان می کندکه هرچند فرانسویها فن «کومدی» را ترقی بسیار داده‌اند ایتالیایی‌هابدانچه فرانسویان‌را قانع می کندخرسند نیستند اما جهت نیل به‌کمال بیشتر البته مجال وزمان لازم‌است. وحدت مکان‌را هم که به‌قول وی ارسطو آن‌را درباب تراژدی شرط دانسته‌است درموردکومدی، جز درنوعی خاص، قابل حصول نمی‌یابد وعدم رعایت آن‌را موجب خلل نمی‌شمارد. برای تفصیل بیشتر دراین‌باب و درباب سایرآراء او رجوع شود به:
Clark, B.H., *European Theories of Drama*, 1945/244-246,247-249

۲۱ تا ۲۴. Wellek,R., *A History of Modern Criticism*, II/259,272,259, 264 c.f. 416

۲۵. Van Tieghem, Paul, *Histoire Litteraire de L'Europe*, 1946/157

۲۶. Des Granges, Ch.-M., *Op.Cit.*/58

۲۷. به‌نظر می‌رسد پاره‌یی ازآنچه «ویکتورهوگو» درمقدمه«کرومول»، که درواقع بیانیه مکتب رمانتیك فرانسوی است نوشته‌است،ازهمین نامهٔ‌مانزونی مأخوذ باشد.مقایسه شود با: Wilkins, E.A., *A History of Italian Literature*, 1954/397

۲۸. ایضاً، همان کتاب/۱۹۱

۲۹. wellek, R., *Op.Cit.*/273

۳۰. بدبینی رمانتیك گونهٔ لئوپاردی درطی این قطعهٔ‌معروف وی به‌طوربارزی جلوه‌دارد. لئوپاردی مطالعات مفصل وعمیقی در زبان وادبیات یونانی ولاتینی داشت وهمین نکته‌بودکه اورا ازتوجه به‌ادب وفکر اقوام شمالی بازمی‌داشت خاصه‌که نزد خود می‌اندیشیدآنچه «مادام دواستال» پیشنهاد می کند درواقع خود به نوعی‌تقلیدمحض از ادبیات خارجی منتهی خواهد شد. این بدگمانی‌ناشی از بدبینی بودکه یك‌ویژگی عمدهٔ اندیشهٔ لئوپاردی محسوبست و شاید بیماریهای او نیز از اسباب تقویت این بدبینی باشد. برای تفصیل بیشتر درباب ارزش شعر و فلسفهٔ او مخصوصاً رجوع شودبه: Gentile, G., *Poesia E Filosofia di Leopasdi*, 1940

۳۱. Whitfield, J.H., *A Shorl History of Italian Literature*,1960/235

۳۲. Wilkins, E.H., *Op. Cit.*/425

۳۳. البته نقدهای او مخصوصاً از آنجهت که غالباً با بیانی گرم و تخیل‌انگیز همراه است رنگ شعر دارد و بعضی از آنها یادآور اشعار اوست. دربین تحقیقات انتقادی او از بحثی «درباب توسعهٔ ادبیات ملی» و کتابی درباب «پارینی» باید یاد کرد. کاردوچی به‌عنوان منتقد نشان می‌دهد که بین کار ابداعی و کار تحقیقی مغایرتی در کار نیست. برای تفصیل بیشتر درباب وی رجوع شود به: Croce, B., *Giosue Carducci*, 1927

۳۴. Spingarn, J.E., *Op. Cit., Preface to the Fifth Impression*, III

۳۵. Whitfield, J.H., *Op. Cit.*/243

۳۶. H. Hauvette, *Litterature Italienne*, 1906/499

۹

۱. منظومهٔ «سید» (*El Cantar de Mio Cid*)، که درحدود سنه ۱۱۴۰ میلادی سروده شده‌است درواقع قدیمترین اثری است که ازلهجهٔ کاستیل باقی مانده‌است. این لهجه که شاخه‌یی ازلاتینی عامیانه ومخصوص ولایت مرکزی اسپانیا بود به‌سبب تفوق‌حکام این‌ولایت تدریجاً درقرن سیزدهم و چهاردهم میلادی زبان رسمی اسپانیا شد چنانکه لهجهٔ ولایت گالیسیا هم زبان پرتغالی را به‌وجودآورد. «سید» قهرمان اسپانیایی چنانکه همین‌نام ونیزتاریخ واقعی وی نشان می‌دهد با حکام مسلمان اسپانیا نیز مثل امراء مسیحی ارتباط دارد. «کلیله ودمنه» (*Kalila et Digna*) هم که به‌امرالفونس خردمند (Alfonso el Sabio) درحدود ۱۲۵۱ ازعربی به‌لهجهٔ کاستیل نقل شده است قدیمترین اثرمنثور موجود زبان‌اسپانیایی محسوب‌است وهردواثر درحقیقت‌یادآور ارتباط اسپانیا با تاریخ وفرهنگ اسلامی اندلس به‌شمارمی‌آیند.

۲. برای تفصیل عقاید اونامونو درین باب رجوع شود به: Monroe, J.T., *Islam and the Arabs in Spanish Scholarship*, Leiden 1970/248

۳. درباب مجموعهٔ آداب ورسوم اخلاقی که ویژگی اسپانیایی‌خوانده میشود ومخصوصاً درباب منشأ عوامل وعناصرآن، نظریهٔ جالبی به‌وسیلهٔ هاولوك الیس Havelock Ellis ارائه شده‌است که جهت تحلیل اجمالی‌آن می‌توان رجوع کرد به:
Northup, G.T., *An Introduction to Spanish Literature*, 1938/16-23

۴. دربارهٔ طرزحکومت اموی دراسپانیا درینجا قول‌استانلی‌لین‌پول درخور یادآوریست. می گوید اندلس هرگزحکومتی ملایم‌تر، عادلتر وعاقلانه‌تر از حکومت فاتحان عرب به‌خود ندیده‌است. بدون‌شك این داوری خالی ازمبالغه نیست اماباز تفاوت‌بین‌تسامح روشنفکرانهٔ مسلمین را باتعصب جاهلانهٔ بعضی ازفرمانروایان کاتولیك‌اسپانیا تاحدی نشان می‌دهد. مقایسه شود با:
Durant, W., *The Age of Faith*, 1950/297-307.

۵. ازجمله در مقابل‌رأی Miguel de Unamuno که می‌گوید: آمدن اعراب‌به‌اسپانیا از بزرگترین مصایب تاریخ اسپانیاست Ganivet خاطرنشان می‌کندکه اگر روم و عرب را از وجود من حذف‌کنید برای من جز پاهایم چیزی باقی نمی‌ماند ـ مقایسه شود با: Monroe, J.T. *Op.Cit.*/ 247

۶. دربین قراینی‌که وسعت این نفوذ وتأثیر را نشان می‌دهد وجود تعداد قابل ملاحظه‌یی لغات وتعبیرات عربی‌است‌که باتحریف یا به‌شکل ترجمهٔ تحت‌اللفظی درزبان‌اسپانیایی راه یافته است. همچنین بعضی قالبهای مربوط به اشعار وترانه‌های عامیانه تأثیرشعر عربی ومخصوصاً موشحات وازجال راکه به وسیلهٔ شاعران و خنیاگران دوره‌گرد (Troubadours) تقلید شده است نشان می‌دهد. برای تفصیل رجوع شودبه:
Brenan, G., *the Literature of the Spanish People*, 1963/35-50 *c.f.* Trend, J.B., in *Legacy of Islam*, 1965 (repr)/1-4

۷. دربن‌باب رجوع شود به کارنامهٔ اسلام، تألیف نویسندهٔ این سطور، همچنین مقایسه شودبا: Massignon, L., in *Al – Andalous, I.* 1949

۸. Brenan, G., *Op.Cit.*/109-110

۹. Northup, G.T. *Op.Cit.*/72

۱۰. G. Cirot et M.Darbord, *Litterature Espagnole Europeenne* 1956/43

۱۱. دربارهٔ مفهوم سبك نیز مثل مفهوم شعر تمام تعلیم قدما در نظریهٔ افلاطون ونظریهٔ ارسطو انعکاس دارد. اصحاب افلاطون سبك را عبارت از خاصیتی می‌دانندکه در طرز تعبیر بعضی هست و در نزدبعضی دیگر نیست در صورتیکه ارسطو واتباع‌وی سبك را امری می‌شمرندکه در هر تعبیری هست نهایت‌آنکه اوصاف‌آن در هرجافرق می‌کند. ازین رو در نقد ادبی، پیروان مکتب افلاطون بحث درین‌باره دارندکه در یك سخن سبکی هست یا نیست اما نقادان مکتب ارسطویی بحثشان درین است‌که سبك سخن چگونه است: ضعیف است یا قوی، خوب است یا بد، پست است یا بلند؟ شك نیست‌که منتقدان ارسطویی، برحسب آنکه چه‌معیاری را معتبر گیرند در مورد سبك ممکن‌است اقسام وانواع متفاوت ارائه‌کنند چنانکه اصحاب افلاطون‌هم ممکن است درباب وجود یا فقدان سبك درکلام، هریك شرایط واوصاف دیگری را ملاك

شمرند. برای تفصیل بیشتر دربارهٔ انواع سبک وهمچنین تحول نظریه‌ها درین باب، رجوع شود به:
شعر بیدروغ، شعر بی‌نقاب /۲۰۸-۱۹۱

۱۲. درواقع «خوان دوالدس» درین رساله تحقیقاتی ارائه کرده‌است که حتی مطالعات تازه نیز تغییر زیادی درنتایج حاصل ازآن وارد نکرده است. برای قول «منندس‌ای‌پلایو»، درین‌باب، رجوع شود به:
Camp, J., *La Litterature Espagnole* 1955/36

۱۳. درباب ارزیابی آراء فلسفی وروانشناسی لویس ویوس رجوع شود به:
A. Bonilla Y San Martin, *Luis Vives y la Filosofia del Renaciemento*, 1929

۱۴. مجموعهٔ اشعارغنایی گارسیلازو وخوان‌بوسکان بعدازمرگ‌آندو، و درواقع به‌وسیلهٔ زن بوسکان در۱۵۴۳ نشرشد. نفوذ سبک غنایی ایتالیایی دراین مجموعه به‌طور بارزی مشهود بود. معهذا تأثیر این مجموعه درنزد شاعران نسل بعد سریع‌وقابل ملاحظه بود. چنانکه درطی سی‌سال بیست چاپ‌ازآن نشرشد و باآنکه بعضی‌شاعران سالخورده‌تر به‌این شیوه‌که تقلید ازسبک بیگانه بود اعتراض هم کردند رواج سبک گارسیلازو چنان بودکه طی سالها نظم اشعارغنائی جز به‌همان سبک غیرممکن به‌نظرمی‌رسید. ازین رو، گارسیلازورا بنیانگذار شعرغنائی اسپانیاخوانده‌اندوتقریباً تمام شاعران دوران فیلیپ دوم پادشاه اسپانیا راکه به‌سبک او سخن گفته‌اند پیروان وشاگردان گارسیلازو خوانده‌اند. جهت تفصیل بیشتر درین‌باب رجوع شود به:
Brenan, C., *Op.Cit* /146–152

۱۵. Segur, N., *Histoire de La Litterature Europeenne*, II/320

۱۶. با آنکه بیانیهٔ اساسی مکتب رمانتیك اسپانیا به‌وسیلهٔ انتیونی الکالاگالیانو(۱۸۶۵-۱۷۸۹) نشرشد این مکتب همچون بازگشتی به‌پاره‌یی سنت‌های متروك ملی تلقی گردید واستفاده ازآثاروالتراسکات، گوته،وهوگومانع ازآن نمی‌شدکه هواخواهان‌این مکتب شیوهٔ خودرا برسنت‌های ملی مبتنی شمارند. حتی اولین نمایشنامهٔ‌اسپانیایی که به‌سبك رمانتیك دروجودآمد هرچند ازنفوذاسلوب ارنانی اثرویکتورهوگوخالی نبود بازمعرف بازگشت به سنت‌های عهد طلائی محسوب میشد. رجوع‌شود به:
Shipley, J.T., *Op.Cit.*/391 c.f. Azorin, R.y Larra, *Razón Social del Romanticismo en Fspania*, Madrid 1916

۱۰

۱. تعبیر مأخوذست از «اوسوالد اشپنگلر» مورخ ومتفکر آلمانی. رجوع شود به تاریخ در ترازو /۲۲۷.

۲. داستان «هیلدبراند» (Hildebrandslied)، درشکل موجود فعلی خویش بخشی است ازیك منظومه که درحدود ۸۰۰ میلادی نظم شده‌است وبرخورد و گفتگوی هیلدبراند پهلوان آلمانی را بایك جوان دلاور که اورا به‌نبرد خویش می‌خواند توصیف می کند. هیلدبراند می کوشدتا ازین نبرد بپرهیزد اما موفق نمی‌شود وسرانجام معلوم میشود که این جوان پسرخود اوست وهادوبراند Hadubrand نام دارد. داستان همین جا قطع میشود وناتمام می‌ماند وبدینگونه یك نوع داستان رستم وسهراب آلمانی را درهمین بخش کوچك موجود عرضه می کند. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به:
Grothe, W., *Hildebrandslied*, 1938.

۳. داستان هانری بینوا (Der arme Heinrich) یادآور داستانی است درباب اول گلستان سعدی که بدینگونه آغازمیشود: یکی‌را ازملوك مرضی هایل بود که اعادت ذکرآن ناکردن اولی. طایفهٔ حکماء یونان متفق شدند که مرین درد را دوایی نیست مگر زهرهٔ آدمی به‌چندین صفت موصوف... در هردوحکایت بیماری‌هایل، مرد صاحب قدرت را تهدید می کند، در هر دومورد ریختن خون یك بیگناه مایهٔ شفای بیمار تلقی میشود، در هردومورد صرف نظرکردن بیمار از قبول این وسیلهٔ علاج به‌شفایی معجز آسا منتهی میشود. آیا ممکن است اشارت سعدی به «طایفهٔ حکمای یونان» معرف این نکته باشد که اصل داستان را سعدی ازکسانی شنیده باشد که به‌دیار مغرب، ـ سرزمینهای نزدیك به‌بلاد حکماء مزبور ـ منسوب بوده‌اند؟

۴. Cohen, J.M., *A History of Western Literature*, 1956/40-41

۵. بدون شك بین اینگونه اشعار غنایی قدیم آلمان با ترانه‌های عاشقانهٔ رایج در نزد

خنیاگران دوره‌گرد فرانسه وبعضی انواع عامیانهٔ شعرعربی دراسپانیا رابطه‌یی‌هست.
برای تفصیل بیشتر وبررسی مآخذ وتحقیقات درین‌باب رجوع شود به:

Preminger, A. (Edit.)., *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 1965/502-503.

۶. اراسموس درین ماجرانامه‌هایی به‌بعضی‌دوستان متنفذکه در دستگاه پاپ‌داشت‌نوشت وآنهارا به‌حمایت از رویشلین برانگیخت اما اولریش درتدوین تندترین و گزنده‌ترین هجوها برضدکشیشان‌که «نامهٔ مردمان گمنام» خوانده میشد وبدون ذکر نام‌نویسنده یا نویسندگان انتشاریافت همکاری داشت. مقایسه شود با:

Durant, W., *The Reformation*, 1957/324-325.

۰۷ Cohen, J.M., *Op.Cit*/170

۰۸ Segur, N., *Op.Cit. III*/ 47

۹. برای تفصیل بیشتر درین‌باره رجوع شود به مقالهٔ نویسندهٔ این سطور تحت عنوان «درحاشیهٔ مشاجرهٔ لایب‌نیتس وپیربل» درمجموعهٔ یادداشتها واندیشه‌ها/۱۲۸-۱۱۸.

۰۱۰ Boesh, B., *German Literature, A Critical Survey*, 1973/146

۰۱۱ Cohen, J.M., *Op.Cit.*/225

۱۲. رنگ‌آمیزی شرقی نمایشنامه مربوط است به‌اورشلیم، ناتان یهودی، صلاح‌الدین‌ایوبی‌وخواهرش ستّی-مخصوصاً با اشاره‌یی به«زبان‌فارسی»که پدر دوتن‌ازقهرمانان به‌آن سخن می‌گفته است. ناتان خردمند یهودیی است که دختر خوانده‌اش را یك جنگجوی صلیبی ازحریقی‌نجات می‌دهدوعاشقش‌میشود. وقتی‌نزدیك است به‌پایمردی صلاح‌الدین این دختر را به‌زنی بگیرد معلوم میشود خود او و این دختر فرزندان واقعی اسد برادرصلاح‌الدین هستند و درواقع خواهر وبرادرند. داستان ظاهراً ازیك قصهٔ بوکاتچو نویسندهٔ ایتالیایی الهام دارد ولسینگ با تصویر جالب وآکنده از نجابتی‌که ازقهرمانان مختلف‌داستان‌خویش-ناتان یهودی،جنگجوی صلیبی،وسلطان شرقی- ارائه می‌کند درحقیقت می‌خواهد درس تسامح‌وآزادگی به‌هموطنان خویش داده باشد. وجود یك درویش به‌نام حافی-که ظاهراً از روی شخصیت تاریخی یك صوفی معروف به‌نام بشر حافی تصویر شده‌است- ونیز اینکه حافی درعین حال هم محرم ومعتمد سلطان ایوبی وهم دوست وندیم ناتان یهودی است نیز نه‌فقط رنگ-

آمیزی شرقی داستان را بیشتر جلوه می‌دهد بلکه فکر تسامح را هم که جوهر تعلیم لسینگ است با نام «درویش» که باهمهٔ ادیان درحال صلح‌ویگانگی است مربوط می‌کند.

۱۳. لائوکوئون (Laokoon) به‌موجب روایات سنتی یونانیان باستان یك کاهن ترواییمنسوب به‌معبدآپولون بودکه وقتی‌مشغول تقدیم قربانی به‌پوزئیدن (Poseidon) بود مشاهده‌کرد دومارقوی‌از دریا بیرون‌آمدندو‌به‌جان‌پسران وی افتادندلائوکوئون به‌یاری پسران خویش‌برخاست اما دومارقوی پیکر وی را درون‌چنبرهٔ خویش‌فشردند وهلاك‌کردند. گفته میشدکه خدایان او را بدین وسیله مجازات کردند چراکه وی کوشیده بود تا اهل تروا را ازاینکه اسب چوبین یونانیان را به‌درون شهر خویش راه دهند منصرف سازد. تندیسه‌یی که وینکلمان‌بدان اشارت داد و لسینگ درآن‌باب با وی مناقشه می‌کند مربوط به‌پاره‌یی‌آثارباستانی است‌که در قرن شانزدهم‌میلادی در رم از زیر خاك بیرون‌آمده بود واین تندیسه لائوکوئون وپسرانش را در درون چنبرهٔ مارها نشان می‌داد. لسینگ ازبررسی این‌تندیسه وازآنچه ویرژیل درتوصیف همین صحنه می‌گوید، نتیجه می گیرد وتفاوت بین‌شعر وهنرتصویری را بیان‌می‌کند. کتاب لسینگ ناتمام مانده‌است ونویسنده آن‌را به‌پایان نرسانده‌است. درباب‌لسینگ رجوع شود به:

Ritzel, W., *Gottfried Ephraim Lessing*, 1966

۱۴. درواقع Sturm درینجا ظاهراً معنی حمله وهجوم دارد. معهذا در زبانهای دیگر هم این عبارت گه‌گاه تنها به‌همان مفهوم طوفان نقل شده است ودرهرحال درمعنی نهضت ومکتب ادبی موردبحث عنوان «طوفان وطغیان» برای‌آن مناسب وحتی در فرهنگ معروف Eilers هم درذیل لفظ Drang همین عنوان به‌عنوان معادل‌تعبیر مذکورآمده است. برای تفصیل درباب این مکتب ادبی رجوع شود به:

Pascal, R., *The German Sturm und Drang*, 1953.

۱۵. Shipley, J.T., *Op.Cit.*/195

۱۶. Angelloz, J.F., *La Litterature Allemande*, 1948/50

۱۷. گوته درگفتگو با اکرمان خاطرنشان می‌کردکه من فکرکلاسیك را سلامت و فکر رمانتیك را نوعی بیماری می‌دانم ومعتقد بودکه اگربین کلاسیك ورمانتیك‌براین اساس تفاوت قایل شوند مفهوم‌آنها بهترشناخته خواهدشد. رجوع شود به: «مقالات توماس مان»/۷۰-۶۹ همچنین مقایسه‌شودبا:

Cohen, J.M., *Op.Cit.*/244

۱۸. Wellek, R., *Op.Cit.*/,II/36

۱۹. Schlagenhaufen, A., *Frederic Schlegel et son Groupe*, 1934/7–8 c.f. 305–307.

۲۰. Segur, N., *Op.Cit.* II/34

۲۱. Ricarda Huch, *Les Romantiques Allemands*, 1932/48

۲۲. آنچه درنظر «شلگل» برای منتقد خوب لازم وضروری به‌نظر می‌آید عبارتست از: شناخت نوعی جغرافیای دنیای هنر، شناخت کیفیت ساختمان اثر زیبا وطبیعت آن، ومخصوصاً شناخت‌عوامل نفسانی‌مؤثر درتکوین‌آن واصول ومحرکات طبیعت‌انسانی هنرمندآفریننده. چیزی‌که وی غالباً ازآن صحبت می‌دارد عبارتست از روح، کل، وتأثیرکلی یك اثر وشلگل تصریح می‌کندکه منتقد می‌بایست اثر مورد انتقاد خویش را به‌درستی درك وبازسازی‌کند. عدم توجه به‌احوال نفسانی‌کسانی‌که می‌خواهند ازآثار هنری‌آفرینندگان، تمتع والتذاذحاصل‌کنند بدون شك یك‌نقطهٔ ضعف عمده در نظریهٔ شلگل راجع به نقد ونقادی محسوبست. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:
Wellek, R., *A History of Modern Criticism*, II/9, 346.

۲۳. Segur, N., *Op.Cit.* V/186

۲۴. (درمتن اشتباهاً۲۳ تکرار شده‌است). درباب منشأ این قول، واینکه در دوران‌رواج مکتب ادبی واقع گرایی، آلمان بعدازگوته تا مدتها نویسندهٔ‌بزرگی به‌وجودنیاورد، رجوع شود به:
Van Tieghem, Paul, *Histoire Litteraire de L'Europe*, 1946/213.

۱۱

۱. دربارهٔ آغاز ادبیات فرانسه، هومانیست‌ها و شاعران مکتب معروف به‌پلئیاد، وهمچنین سایر مباحث مربوط به‌شروع نقدونقادی درادبیات فرانسه رجوع شود به کتاب وردن ل.- سولنیه، ادبیات فرانسه در قرون وسطی؛ وکتاب دیگر همان مؤلف به‌نام ادبیات فرانسه در دورهٔ رنسانس، که هردو به‌وسیلهٔ نویسندهٔ این سطور به‌فارسی ترجمه شده است، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹.

۲. انجمن پلئیاد از طریق یك استاد زبان لاتین ویونانی، به‌طور مستقیم با ادب کلاسیك باستانی آشنایی داشت وهرچند حدود این آشنایی محل بحث است اهمیت انجمن درشروع مسایل نظری مربوط به‌شعر وشاعری قابل ملاحظه است. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به: Bonnot, J., *Humanisme et Pleiade*, 1959

۳. Van Tieghem, Paul; *Histoire Litteraire de L'Europe*, 1946/59

۴. سخن معروف دوبنیاك D'Aubignac که‌می گوید نمی‌خواهم قدما رابه‌عنوان سرمشق پیشنهادکنم مگر درآنگونه چیزها که‌آنها درآن باره‌به‌اقتضای عقل کارکرده‌اند، حاکی ازآنست که در مکتب کلاسیك برخلاف مشهور پیروی از قدما تبعیت کورکورانه‌نیست بلکه مبتنی بردقت وتعقل است وبدینگونه، اصل تقلید از قدما واصل تبعیت ازعقل در این‌مکتب دوش به‌دوش پیش‌می‌روند. برای‌تفصیل بیشتردرباب‌روح مکتب کلاسیك، رجوع شودبه: Peyre, H., *Qu'est-ce Que le Classicisme*, 1933

۵. c.f. Ory, M. (edit.), *Boileau, Poesie et Prose*, 1923/69-70

۶. Vernon Hall, *A Short History of Literary Criticism*, 1946/60

۷. در نخستین بخش این منظومه، بعداز مقدمه‌یی کوتاه دربارهٔ آنکه شاعر باید قریحهٔ خود را بشناسد واوقات خود را درآنچه برای‌آن قریحه ندارد ضایع نسازد می‌گوید پیداکردن قافیه‌البته کار دشواریست اما علاقه‌به قافیه انسان را از متابعت عقل‌معذور نمی‌دارد،می گوید عقل را دوست بداریدآثار شماباید جلاوبهای خودرا ازعقل‌بگیرد. این طرز ورود در بحث در منظومه‌یی که می‌خواهد عقل را مبنای ذوق و ادب سازد البته نوعی حسن مطلع زیرکانه است. اما طرفه‌تر آنست‌که رسالهٔ گفتار «دکارت» هم با عبارتی ایهام‌آمیز دربارهٔ عقل‌آغاز میشود: میان مردم عقل از هرچیز بهتر تقسیم شده است، رسالهٔ گفتار در روش، ذیل سیر حکمت در اروپا، جلداول، چاپ‌دوم/۲۱۳. مقایسه شود با قول سعدی درگلستان: همه‌کس را عقل خود به‌کمال نماید وفرزند خود به‌جمال... گرازبسیط زمین‌عقل منعدم گردد به‌خودگمان نبرد هیچ کس‌که‌نادانم. رجوع شود به باکاروان حله، چاپ اول ۳۳۹/۱۳۴۳

۸. Carloni - Filoux, *la Critique Litteraire*/14

۹. اندیشهٔ دکارت وشیوهٔ استدلال مبنی‌برشك دستوری او درتوسعهٔ بعضی مبادی‌مکتب کلاسیك وهمچنین‌در تأیید و اشاعه فکر ترقی تأثیر قابل ملاحظه‌یی داشته‌است.درواقع تأکیدی‌که دکارت در جستجوی حقیقت - بدون پای‌بندی به قیود و ملاحظات دیگر- داشت هم مبنایی برای فکر ترقی بود وهم برای مکتب کلاسیك‌که مخصوصاً تکیه‌بر عقل داشت مبنایی فلسفی محسوب میشد. درباب تأثیری‌که دکارت در ادبیات داشته است رجوع شودبه:
Lanson,G., *L'Influence de Descartes sur la Litterature Francaise*, 1896.

۱۰. Shipley, J.T., *Op.Cit.* /181

۱۱. Carloni - Filoux, *Op.Cit.* /17

۱۲. در باب اندیشهٔ ترقی وعقاید فلاسفه درآن‌باب، رجوع شود به‌کتاب تاریخ درترازو /۲۲۱-۲۰۸.

۱۳. معهذا خود ناپلئون با بیماری‌صرع وباخلق وخوی تند ونفس پرستانهٔ خویش‌چنانکه از جزئیات احوالش برمی‌آید یك طبیعت‌رمانتیك را ارائه می‌کرد. همین طبع رمانتیك بود که «مادام دواستال» را ـ‌که خود دشمن ناپلئون بود- واداشت در حق او بگوید که باکلمات عادی نمی‌توان ناپلئون‌را تعریف وتوصیف کرد.

۱۴،۱۵. Van Tieghem, Paul, *Op.Cit* /160, 212

۱۶. Carloni - Filoux, *Op.Cit.* /25

۱۷. تاریخ طبیعی که سنت بوومی‌خواست در نقد وارزیابی آثار ادبی به‌آن دست‌یابد اورا در قلمرو ادب تا حدی نظیر بوفون در قلمرو طبیعت می کرد. درعمل، کار او درواقع ترکیبی بود از تأثر نگاری وعینیت گرایی، از شعر وواقعیت، از قصه و تاریخ. اینکه وی درجای جای‌مقالات‌انتقادی خویش به‌جای‌توضیح وتفسیر واقعیت به‌نقل وروایت می‌پردازد، یا شوخی و ظرافت را در منطق علمی وعینی راه می‌دهد قضاوتهای او را غالباً فاقد قدرت وصلابت‌کرده است واین‌نکته‌یی بودکه امثال «تن ورنان» برشیوهٔ‌نقد او می گرفتند. برای تفصیل در احوال وآثار سنت بوو رجوع شود به:
Billy, A. *Sainte – Beuve, sa vie et son Temps*, 1952.

۱۸. Segur, N., *Op.Cit.* IV/170-171

۱۹. Lanson-Tuffrau, *Op.Cit.* /649-650

۲۰. Van Tieghem, Philippe, *Doctrines Litteraires*,/210

۲۱. Segur, N., *Op.Cit.* V/66

۲۲. نفوذ تن در ادبیات وفلسفهٔ عصر وی قابل ملاحظه بود. فقط مقارن سالهای اواخر عمرش بودکه پل بورژه در رمان مرید نوع‌ـی عکس‌العمل انتقادی نسبت به این‌نفوذ ارائه‌کرد. برای تفصیل بیشتر درباب عقاید وآراء تن رجوع شود به:
Chevrillon, A. *Taine: Formation de sa Pensée*, 1932.

۲۳. در بررسی تحول عقاید وآراء برونتیر باید خاطرنشان‌کردکه وی مدتها با سعی در تطبیق شیوه‌های «علمی بادبیات تمام امید خود را به‌توسعه در پیشرفت علوم بسته‌بود اما بعدها مخصوصاً در دنبال مسافرتی به‌رم از «ورشکست علم» سخن گفت (۱۸۹۵) و به‌مسایل اجتماعی و دینی علاقهٔ خاصی پیداکرد. مقایسه شودبا:
Des Granges, Ch., *Histoire de la Litterazure Française*, /411.

۲۴. Carloni – Filoux, *Op.Cit.* /44 – 45

۱۲

۱. ازجمله می گویند جان درایدن به کورنی فرانسوی، کالریج به‌متفکران ونقادان آلمانی، ماتیو ارنولد به سنت بوو منتقد فرانسوی، و الیوت به رمی دوگورمون فرانسوی مدیون بوده‌اند. مقایسه شود با:
Watson, G., *The Literary Critics*, 1968/16.

۲. درباب مفهوم «مدینهٔ فاضله»، داستان یوتوپیای تامس‌مور، وبررسی تحول مفهوم مدینهٔ فاضله درتاریخ، رجوع شود به کتاب: تاریخ درترازو/۲۵۶-۲۳۲.

۳. c.f. Lalou, R., *La Litterature Anglaise*, 1947/49

۴. Watson, G., *Op.Cit.*/11

۵. Spingarn, J.E., *A History of Literary Criticism in the Renaissance*. 1938/266.

۶. درباب اریستوفان ونمایشنامهٔ غوکان رجوع شود به‌کتاب حاضر، ۲۸۰/-۲۷۸ که تحلیلی ازین نمایشنامه ارائه شده‌است. درنمایشنامهٔ بن‌جانسون به‌نام متشاعر (The Poetaster) نیزهرچند صحنهٔ‌حوادث، رم‌ودربار اگوست قیصرست اما درواقع رقابتها وزبان بازیهای شاعران انگلیسی‌عهد خود بن‌جانسون تصویرمیشود. اشخاص عمدهٔ نمایشنامه هم غیر ازشخص اگوست امپراطور رم، عبارتند از هوراس‌که تجسم خود جانسون است، ویرژیل‌که ظاهراً معرف شکسپیر باشد، و چند شاعرلاتینی دیگر که شاعران انگلیسی عصرجانسون را نشان می‌دهند. عقدهٔ داستان هم عبارتست از توطئهٔ چندتن از «شاعرنمایان زبان‌باز» برای بدنام‌کردن هوراس- که ماجرای دعوا به‌حضور اگوست‌کشانیده میشود. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:
Harvey, *Oxford Companion to English Literature*, 1953/627-628.

۷. دربارهٔ شیکسپیر قطعه‌شعری ستایش‌آمیز ازبن‌جانسون دردست‌است‌که حاکی‌ازشناخت عظمت ونبوغ شیکسپیر به‌وسیلهٔ‌بن‌جانسون است. شیکسپیرازجمله دوستان بن‌جانسون به شمار می‌آمد ودراجراء ونمایش بعضی‌آثار بن‌جانسون نیزبعضی اوقات شیکسپیر همکاری داشته‌است. روابط‌آنها نیز هرچندگه‌گاه به‌رقابت می‌انجامیده‌است غالباً مبنی برتفاهم بوده‌است.

۸. Spingarn, J.E., *Op.Cit.*/266

۹. Des Granges, Ch–M., *Les Litteratures Etrangèes*, 1947/176

۱۰. آراء میلتون درباب شعر وشاعری ومباحث مربوط به‌نمایش و هنر، از لحاظ تاریخ نقد ادبی اهمیت خاص دارد. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به:
Langdon, I., *Milton's Theory of Poetry and Fine Art*, 1924.

۱۱و۱۲. برای تفصیل بیشتر دربارهٔ مقدمهٔ دیونَنت‌ومکتوب تاس‌هابز درآن‌باب،رجوع شود به:
Dowlin, C.M., *Sir William Davenant,s Gondibert, its Preface, and Hobes' Answer*, 1934.

۱۳. ساموبل جانسون درکتاب انتقادی خویش موسوم به زندگی شاعران انگلیسی (*The Lives of English Poets*) می‌گویدکه جان‌درایدن را باید پدر نقدادبی در زبان انگلیسی شمرد و اورا باید اولین نویسنده‌یی تلقی‌کردکه به‌ما یاد دادکه در شناخت ارزش آثار ادبی می‌بایست برمبنای‌اصول‌حکم‌کرد. هرچند این قول‌جانسون امروز چندان مقبول ومحقق نیست باز ازآن برمی‌آیدکه تأثیر درایدن در توسعه و تکامل نقد ادبی به‌عنوان فنی مستقل قابل ملاحظه بوده‌است. برای تفصیل بیشتر در باب ارزش ملاحظات انتقادی درایدن رجوع شود به:
Huntley, F.L., *On Dryden'S, Essay of Dramatic Poesy*, 1951.

۱۴. Saintsbury, G., *A History of English Criticism*, 1936/166

۱۵. Vernon Hall, *A Short History op Lilerary Criticism*, 1964/65

۱۶. Watson, G., *Op.Cit.*/54–55

۱۷. درواقع باآنکه مقالات‌آدیسون در مجلات وجرایدی‌که خود او درنشربعضی ازآنها

همکاری جدی داشت قابل توجه واقع شد، از نمایشنامه‌های او جز تراژدیی به نام کاتو (Cato) هیچ یك توفیقی نیافت. معهذا علاقه به تحقیق درمسایل مربوط به آثار قدیم، همچنین فعالیتهای سیاسی، وهمکاری در نشر بعضی مجلات جنبه‌های مختلف شخصیت آدیسون را قابل توجه نشان می‌دهد. مقایسه شود با:

Legouis – Cazamian, *Histoire de la Litterature Anglaise*, 1949/757-763.

۱۸. Des Granges, Ch. –M., *Op.Cit.*/183

۱۹. Segur, N., *Op.Cit.*, III/120

۲۰. Van Tieghem, Paul, *Histoire Litteraire*/98

۲۱. Saintsbury, G., *Op.Cit.* /187

۲۲. Vernon Hall, *Op.Cit.* /72

۲۳. در واقع مکتب رمانتیك در انگلستان فقط در اواخر قرن نوزدهم به این نام خوانده شد وقبل از آن هرچند پاره‌یی عناصر رمانتیك درآثار وردزورث، کالریج، بایرون، شلی، و دیگران مجال ظهور یافت در انگلستان این شیوه شاعری به نام رمانتیك شناخته نشد و نهضت وانقلابی ادبی هم به این نام، نظیر آنچه در فرانسه و آلمان به وجود آمد، در انگلستان پیدا نشد. بدون شك روح محافظه کاری وعلاقه به تحول بطئی و تدریجی هم که از ویژگی‌های طرز تفکر انگلیسی محسوبست از اسباب وعوامل عمدهٔ این امر باید به شمار آید. به علاوه گرایش ضد کلاسیك وعلاقه به عوالم فردی وشخصی هم که اوصاف عمدهٔ شیوهٔ رمانتیك انگلیسی است بیشتر مربوط به شعرست و در سایر امور، از جمله در تآتر، جدایی ازقیود کلاسیك داستان جداگانه‌یی دارد. برای تفصیل بیشتر دربن باب رجوع شود به: Van Tieghem, Paul, *Romantisme dans la Litteratwre Europeenne*, 1948/144-153

۲۴. (درمتن افتاده است جایش صفحهٔ ۴۹۳ سطر ۱۴ بالای نقطه است.)

Vernon Hall, *Op. Cit.*/151 – 152.

۲۵. Wellek, R., *A History of Modern Criticism*, 1966,II/151–152.

۲۶. قطع نظر ازپاره‌یی معایب که برنقد هزلیت گرفته‌اند وشاید تا حدی هم ناشی ازتعصب

وی درالتزام عقاید وحتی‌ازاشتباهات‌شخصی باشد نقد هزلیت روی هم‌رفته نمونهٔ‌نقد توصیفی و درواقع‌مبتنی‌است برتحلیل (Analysis) وقضاوت. نهایت آنکه وی‌در نقدنخست به‌قضاوت(Judjment) می‌پردازدوسپس به‌تحلیل،چراکه نزدوی‌قضاوت نقطهٔ شروع وبدایت نقد محسوب‌است نه‌هدف وغایت نهایی‌آن. به‌احتمال قوی عمدهٔ معایب نقد هزلیت هم باید ناشی از همین امر باشدکه غالباً درهمان‌آغاز کار، وی‌را ازعینیت دورمی‌دارد. برای‌تفصیل‌بیشتردرباب آراء انتقادی‌وادبی‌وی رجوع‌شودبه:
Schneider, E., *The Aesthetics of Hazlitt, Revised Ed.*.1952.

۲۷. خودکالریج آنچه را هزلیت در نقد شیکسپیر نوشته است تقلیدی از نقد چارلزلمب می‌خواند و این قول چنانکه محققان خاطرنشان کرده‌اند، بدون شك مبالغه آمیز، موذیانه، وناشی از رعایت دوستی‌های دیرینه است. گفتهٔ برادلی A.C.Bradley هم‌که وی را بهترین منتقد قرن نوزدهم می‌خواند قولی نیست‌که آن را بتوان تأیید کرد. درین مورد، می‌توان مثل جرج سینتسبوری پرسیدکه نه آیاکسانی‌که چیزی‌را دوست می‌دارند دوستی‌آنها همواره مبتنی برعقل نیست؟ مقایسه شود با:
Saintsbury, G., *Op. Cit*/347-356.

۲۸. c.f., Frank N. Magill, *Masterpieces of World Literature, 3d. Series*, 1960/362-363.

۲۹. Lalou' R., *Panorama de la Litteruture Anglaise Contemporaine.*/17

۳۰. Saintsbury, G., *Op.Cit*/449-450

۳۱. Segur, N., *Op.Cit.*, V/27

۳۲. درآنچه به مسایل اجتماعی مربوط میشد نیز، راسکین‌توجه به‌جنبهٔ‌اخلاقی‌وانسانی را توصیه می‌کرد. وی سلطهٔ ماشین را بدان سبب که کارگر را بردهٔ‌افزارکارمی‌کند، فردگرایی را ازآن روی‌که حساسیت وجدانی وغیرپرستی‌را درانسان ازبین می‌برد، وقانون عرضه وتقاضا را به این‌جهت‌که برخودخواهی‌ها و رقابتها صحه می‌گذارد، طرد می‌کرد واینهمه را نشانی می‌دانست ازآنکه درجامعهٔ امروزین جنبهٔ روحانی انسان درمقابل جنبهٔ بهیمیت وی تدریجاً دارد ضعیف میشود. طرح اصلاح‌اجتماعی

که واسکین عرضه می‌کرد هرچند مبهم و متناقض به‌نظر می‌رسد ازجنبهٔ اخلاقی و انسانی قابل ملاحظه بود. مقایسه شود با:

Legouis-Cazamian, *Op.Cit.*/1095–99.

۳۳. Segur, N., *Op.Cit.* V/136

۳۴. Wilde, O., *Intentions*, 1946/146–150

۱۳

۱. Moses Coit Tyler, *History of American Literature: 1607-1765*, *Collier Book Edition*, 1962/510.

۲. Cahen, J-F., *La Litterature Americaine*, 1650/5

۳. Horton, R.W-Edwards, H.W., *Background of American Thought*, 1952/4-5.

۴. زندگی تامس پاپن (یا تام پین) به‌سبب ارتباطی که با مبارزات استقلال طلبانهٔ امریکا وهمچنین با انقلاب کبیر فرانسه داشت داستان جالبی است که درعین‌حال اورا قهرمان اندیشهٔ انقلاب گرایی، هرج ومرج‌طلبی، و جهانوطنی نشان می‌دهد. این نویسنده و متفکر انقلابی انگلیسی که بعدها فرانسوی وامریکایی شد مخصوصاً معرف تفکر عهد روشنگری وانقلاب بورژوایی است. برای تفصیل بیشتر درباب وی‌رجوع شودبه:
Woodward, W.E., *Tom Paine: America's Godfather*, 1945.

۵. اندیشهٔ ترقی وفکر آرمان جویی را چانینگ درعقاید مذهبی نیز دنبال‌کرد وهمین‌نکته بودکه‌وی‌را ازپیروی مذهب کالون بازداشت‌وبه‌طریقهٔ‌یکتاگرائی(Unitarianism) کشانید. به‌علاوه تأثیر او درپیدایش فلسفهٔ برتر گرایی وبعضی‌نهضت‌های‌ترقیخواهانهٔ اجتماعی نیز محقق است. موعظه‌ها ورسالات او که مجموعهٔ‌آنها شامل شش مجلد میشود مباحث گونه‌گون مربوط به تربیت عمومی، مخالفت با برده‌داری، ومسایل مربوط به‌حقوق وشروط کاررا دربردارد. برای‌اطلاعات بیشتر دربارهٔاو رجوع‌شودبه:
Hart, J.D., *The Oxford Companion to American Literature*, 1960/125.

۶. Crawford, B.V.-Kern A.c., and Needleman, M.H., *American Literature*, 1966/49.

۷. مجموعهٔ معروف «دفترطرح» که‌تحت نام‌مستعارجفری کرایون Geoffrey Crayon نشرشد شهرت نویسندهٔ‌آن واشینگتن اروینگ را در اروپا تأمین کرد. چنانکه وی در طی مسافرت اروپا درغالب مجامع‌ادبی انگلیسی‌وفرانسوی با عشق وعلاقهٔ‌دوستداران مواجه شد وحتی‌کسانی مثل والتراسکات، بایرون، ومور با او دوستی گزیدند وسالها بعد هم وقتی به‌امریکا بازگشت درآنجا نیز به‌عنوان اولین‌نویسندهٔ امریکایی که‌شهرت جهانی دارد مورد تحسین واقع گشت. درین‌باب مخصوصاً رجوع شود به:
Arnavon, C., *Histoire Litteraire des Etats-Unis*, 1953/90-94.

۸. Brodin, P., *Les Maitres de La Litterature Americaine*, 1948/36-38

۹. Van Tieghem, Paul, *Histoire Litteraire*/205

۱۰. Arnavon, C., *Op.Cit.*/107

۱۱. Van Nostrand, A.D., *Literary Criticism in America*, 1957/21-25

۱۲. ادگارالن‌پو مخصوصاً از جهت قدرت قابل ملاحظه‌یی که در تحلیل‌آثار و در نحوهٔ استدلال نشان می‌دهد درتاریخ نقد ادبی اهمیت دارد. بودلر دربارهٔ نقد وی‌می گوید که «وی قبل‌از هرچیز به‌این نکته‌که طرح اثر، کامل باشد و درعین حال به‌درستی نیز اجراء شده باشداهمیت می‌دهد». درواقع همین نکته است‌که او را برمعایب‌آثار واقف می کند وغالب نویسندگانی هم‌که مورد انتقاد او واقع میشوند از همین‌لحاظ به‌نیش قلم اوگرفتار میشوند. برای تفصیل بیشتر درین‌باب رجوع شودبه:
Brodin, P., *Op. Cit.*/116-118.

۱۳. Pochman, H.A.-Allen, G.W., *Masters of American Literature*, 1946,I/512.

۱۴. Brodin, P., *Op.Cit.*/117

۱۵. البته شعرلانگفلو امروز دیگربیشتر از لحاظ تاریخ وتحقیق اهمیت داردچراکه دیگر از مفهوم شعر به‌معنی امروزکلمه قدری بیگانه به‌نظر می‌آید. بااینهمه، وی‌نه‌فقط درانگلستان همچون یك شاعرانگلیسی تقدیر میشود بلکه ترجمهٔ اشعار وی به‌غالب زبانهای اروپایی نیز او را به‌عنوان یك شاعرکلاسیك امریکا همه‌جا مورد توجه و تکریم داشته‌است. مقایسه شود با:
Arnavon, C., *Op.Cit.*/184-187

۱۶. Hart, J.D., *Oxfor Companion*/773

۱۷. Brown, J., *Panorama de la Litterature Contemporaine Aux Etats – Unis*, 1954/44-46.

۱۸. عنوان مجموعه، چنانکه در متن آمده است، مأخوذست از شیکسپیر، و از عبارت ذیل که در نمایشنامهٔ «شاه جان»، پردهٔ سوم، صحنهٔ چهارم آمده است، گرفته شده است:
Life is a Tedious, Twice-Told Tale, Shakespeare, *king John, III, IV*

۱۹. قالب داستانی این اثر لاول یادآور یك اثر منظوم از لی هانت (۱۸۵۹-۱۷۸۴) شاعر و منتقد انگلیسی است به نام بزم شاعران (*The Feast of the poets, 1814*)، همچنین از بعضی جهات نوع نقدی را که اریستوفان در نمایشنامهٔ غوکان دارد به یاد می‌آورد. جالب آنست که یك شاعر امریکایی اوایل قرن حاضر به نام امی لاول (۱۹۲۵-۱۸۷۴)(Amy Lowell) که نیز از خاندان همین لاول مورد بحث ماست در منظومه‌یی انتقادی به‌نام داستانی انتقادی (*A Critical Fable*, 1922) نیز تا حد زیادی از عین همین شیوه پیروی کرده است. در منظومهٔ اخیر یك شاعر متقدم (که ظاهراً مراد همین لاول موردبحث ما باشد) بایك شاعر معاصر (که گویا مقصود می لاول سرایندهٔ منظومه است) درباب شعر امریکایی صحبت می کنند وجریان صحبت به آنها فرصت می دهد تا بالحنی توأم با شوخی وشیطنت از بعضی شعرای معاصر سخن بگویند. درهرصورت قالبی که در منظومه‌های هردولاول مورد استفاده واقع شده است تازگی نداردآنچه درآنها تازگی دارد محتوای منظومه‌هاشان است - درنقدشاعران.

۲۰. Cahen, J.F., *Op.Cit.*/37

۲۱. Shipley, J.I., *Op.Cit*/17

۲۲. Van Nostrand, A.D., *Op.Cit*/74

۲۳. بعضی منتقدان، این مقدمهٔ «برگهای علف» را درواقع همچون معادل امریکایی مقدمه معروف ویکتورهوگو برنمایشنامهٔ کراموال تلقی کرده‌اند و گفته‌اند همان قدرت، همان احساس تازگی و شورآزادی که در مقدمهٔ هوگوهست اینجا هم به‌نظر می‌رسد. درباب این مقدمهٔ ویکتورهوگو در متن کتاب حاضر /۴-۴۵۳ بحثی هست. این مقدمه روی هم رفته جامعترین بحث درباب مکتب رمانتیك فرانسه را ارائه می کند. بدون شك

تأثیر مادام دواستال،شاتوبریان، استاندال، مانزونی،وشلگل نیزدرآن قابل‌ملاحظه است اما هوگو درین مقدمه، درعین حال سیر تحول ادبیات را نیز در طی تاریخ انسانیت با زبانی شاعرانه به‌بیان می‌آورد وتفسیر تازه‌یی در باب مفهوم و ارزش شعر وشاعر ارائه می‌کند. مقدمهٔ ویتمن البته‌از بسیاری جهات یادآور شور وهیجان هوگو هست لیکن جالب آنست که شاعر امریکایی در پاره‌یی موارد دربارهٔ شعر و شاعری‌از هوگو نیز آنسوتر می‌رود. از جمله شاعر در نزد هوگو نابغه‌یی است که دنیاراتکان می‌دهد درصورتیکه نزد ویتمن نوعی خدا یا برتر ازآنست. برای مقایسه و تفصیل بیشتر درین باب رجوع شودبه: Vernon Hall, *Op. Cit.*/95-98

۲۴. Cahen, J.T., *Op.Cit.* /42

۲۵. Allen, G.W., *Walt Whitman Handbook*, 1946/186-192

۲۶. Forester, N., *American Criticism*, 1928/157-222

۲۷. Pochman-Allen, *Op.Cit.*/242

۲۸. در حقیقت چون طنز وظرافت که ویژگی عمدهٔ هنر مارك تواین به‌شمار است، کمتر و دیرتر از سایرمظاهر ذوق واندیشه به‌زبانهای دیگر نقل میشود نویسندهٔ «تومسایر» در خارج ازامریکا غالباً چنانکه باید شناخته نشده است. خاصه‌که چون آثار وی غالباً با زندگی و محیط وی پیوستگی تمام‌دارد طبعاً التذاذ وتمتع درست از آثاراو نیاز خاصی به‌شناخت محیط وعصر وی هم دارد. بدینگونه، مارك تواین نویسنده‌یی است‌که مظهر ومعرف زندگی امریکا و ظرافت‌طبع خاص‌امریکایی است. نیزمقایسه شود با: Brodin, P., *Op.Cit.*/269-306

۲۹. Mencken, H.L., *Prejudices*, IV

۳۰ Brodin, P., *Op.Cit.*/306

۳۱. نوآوریهای جیمس که روی هم رفته در «تکنیك» داستان نویسی خلاصه می‌شود داستانهای وی را غالباً زیاده «ساخته وپرداخته» نشان می‌دهد. این دقت در ساخت و پرداخت داستان که در فرانسه مخصوصاً از زمان فلوبر مورد توجه تعدادی از داستان نویسان‌معروف واقع شد در زبان انگلیسی تازگی داشت وازین روکارهای هنری جیمس باغرابت تلقی شد. معهذاآندره‌ژید نویسندهٔ فرانسوی‌که سبك‌رمانهای

انگلیسی‌را بیشترمی‌پسندیدجیمس‌را دراین ساخت و پرداخت‌به‌افراط ومبالغه منسوب می‌کرد ومعتقد بود درپیروی از شیوه‌یی‌که خود تا حدی عیب‌رمان‌نویسی‌فرانسوی محسوب‌بست جیمس از فرانسویها هم‌پیش افتاده‌است. درهرحال مباحث انتقادی‌هنری-جیمس‌درباب داستان وداستان‌نویسی خود تاحدی متوجه به‌توجیه این نوآوریهای اوست.رك: Brown, J., *Panorama*/59-62

۳۲. Shipley, J.T., *Op.Cit.*/18

۱۴

۱. بدون شك دربین داستانهای عامیانهٔ حماسی روس باپاره‌یی روایات عامیانه، ازحماسهٔ ملی ایران رابطه‌یی هست. از جمله احوال ایلیا Ilya قهرمان داستانهای مربوط به سرزمین کیف، چنانکه وزه‌ولودمیلر (=Vsévolod F. Miller) دانشمند معروف روس‌شناس خاطرنشان کرده‌است ازبسیاری جهات یادآور احوال رستم‌قهرمان حماسه‌های ایرانی است. در بارهٔ عوامل عمده‌یی که این شباهت‌ها و همچنین احتمال تأثیر و ارتباط بین حماسهٔ ایرانی وروسی راتوجیه می کند رجوع‌شود به:
Minorsky,v., *Iranica,* 1964/110-119.

۲. مورخ البته نمی‌تواند ظهور ناگهانی امری راکه به‌کلی از عدم محض به‌وجودآمده باشد تصدیق کند وبه‌همین جهت شکوفایی معجزآسای ادبیات‌روسیه رادر قرن‌نوزدهم ناچار باید به سابقهٔ سنت‌ها منسوب بدارد ولیکن در خودآن قرن احساس‌عمومی،این شکوفایی‌رانوعی پیدایش دفعی که«از هیچ»(Ex Nihilo) حاصل شده‌باشد می‌یافت. از جمله درسال ۱۸۳۴ بلینسکی در نخستین تحقیق انتقادی خویش از قول یك تن‌از رفقای خود این سؤال وجواب جالب‌را نقل می کرد:
ـآیا ما ادبیاتی داریم؟
ـخیر، ما فقط داد وستدکتاب داریم!
حتی یکسال‌ونیم بعد هم، بلینسکی گزارش‌اوضاع ادبی را تحت این عنوان ارائه‌می کرد «از هیچ‌درباب هیچ». با این‌طرز تلقی‌البته جای تعجب نخواهد بودکه پیدایش‌وتوسعهٔ ناگهانی ادبیات روسیه را در قرن نوزدهم نوعی معجزه بخوانند. در هر حال ادبیات جدید روسیه تنها دنبالهٔ ادبیات عامیانه وباستانی قوم روس نیست بیشتر حاصل تأثیر فرهنگ وادبیات اروپای غربی است که مخصوصاً ازطریق لهستان به‌روسیه آمده‌است. همین ارتباط بافرهنگ وادبیات غربی‌است که‌داستایوسکی را وا می‌دارد بگویدکه‌مردم روسیه دووطن دارند: روسیه واروپا. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شودبه:
Hofmann-Losinski, *Histoire de la Litterature Russe,* 1934/123-127

۳،۴. Barthold, V.-V., *La Decouverte de L'Asie*, 1947/192,210

۵. Hofman, M., *Histoire de la Litterature Russe*, 1946/60

۶. تأثیر بایرون در نزد پوشکین قابل ملاحظه است. منظومه یوگنی اونگین او نوعی چایلدهارولدست، فواره باغچه‌سرای اویادآور جایر Giaour بایرون است وآله‌کو Aleko قهرمان داستان «لولیان» وی تقریباً تصویری ازخود بایرون محسوب میشود. معهذا وقتی پوشکین اولین سرودهای منظومهٔ یوگنی اونگین را می‌سرود به‌یکتن از دوستان خویش نوشت «منظومه‌یی را ازنوع دون‌جوان آغاز کرده‌ام» اما یکسال بعد صریحاً می گفت «شباهتی بین یوگنی اونگین ودون جوان نمی‌یابم». لرمونتوف نیز مثل پوشکین و درحدی نزدیك به‌او از لردبایرون متأثر به‌نظر می‌رسد. خوداو دریك قطعه شعر که دربارهٔ سرنوشت خویش سخن می گوید اشارتی به‌این معنی دارد. می گوید:

ــ نه، من بایرون نیستم، دیگری هستم:
گزیده‌یی که هنوز ناشناخته مانده است...

در واقع مضمون بعضی اشعار وحتی حالت وطرز بیان بعضی از آنها بایرونی است اما به‌هرحال یك «روح روسی» چنانکه خود او بدان تصریح می کند او را از بایرون واز توسعهٔ تأثیر او دور نگه‌میدارد. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:
Waliszewski, k., *Litterature Russe*, 1921/232-236.

۷. Segur, N., *Op.Cit*, V/98

۸. Van Tieghem, Paul, *Histoire Litteraire*/271

۹. de Vogüe, *Le Roman Russe*, Plon Edit./341

۱۰. در دنبال توفیق قابل ملاحظه‌یی که داستان «شنل» اثر گوگول با آن مواجه شد واقع گرایی همچون یك ویژگی ملی در ادبیات ومخصوصاً رمان روسی همه‌جامورد توجه گشت. بااینهمه تأثیرنویسندگان رئالیست انگلیسی وبعضی‌نویسندگان‌رمانتیك فرانسوی تدریجاً رنگ خاصی به‌واقع گرایی روسی داد. مخصوصاً وقتی تحت تأثیر زولا، وموپاسان احساسات فردی وشخصی را به‌کلی از دست داد و به‌طبیعت‌گرایی انجامید زیاده بی‌رمق وعاری از حیات گردید. برای بحث بیشتر مقایسه شودبا:
Waliszewski, K., *Op.Cit.*/255-256.

۱۱. Ehrhard, M., *La Litterature Russe*, 1948/60

۱۲. Hofman, M. *Op.Cit*/ 200-201

۱۳. کتابی که نشرآن خشم شدید بلینسکی وبسیاری از دوستداران گوگول را برضد وی برانگیخت عنوانش در «نامه‌هایی به دوستانم» خلاصه میشد و نویسنده در آن از «تزار محبت» به‌عنوان «تعدیل کنندهٔ خشونت قوانین وشفا دهندهٔ آلام عامه» تجلیل کرده بود و در مقابل افکار انساندوستی که از غرب سرچشمه می گرفت کلیسای ملی را یگانه منبع واقعی الهام برای فضیلت وتقوی شمرده بود. به‌علاوه نویسنده‌درآن اعلام کرده‌بود که از آن پس اشتغال به‌جستجوی روح وحقیقت دیگر برای او فرصت نویسندگی نخواهد گذاشت و بدینگونه این کتاب در حقیقت نوعی وصیت‌نامهٔ ادبی هم به‌شمار می‌آمد. عکس‌العمل بلینسکی نسبت به‌این اثرتنها معرف عقیدهٔ شخصی خود اونبود. نمایندهٔ طرز تلقی تمام‌کسانی بودکه از مدتها پیش به‌گوگول همچون یك امیدآیندهٔ ادبیات روسی می‌نگریستند والبته علاقه‌یی هم که حکومت تزار به‌این اثر نشان داد بیشتر مایهٔ بدگمانی ونومیدی‌آنها میشد. بلینسکی در نامهٔ انتقادی شدیداللحن خویش به‌گوگول خاطرنشان‌کرد که رد ونقد این کتاب مساله‌یی نیست که‌به‌شخص من یاشما مربوط باشد، این امر به‌مسألهٔ مهمتر ازمن وشما مربوطاست، مربوط است به‌حقیقت، به‌جامعهٔ روسی، به‌روسیه... برای تفصیل بیشتر درین باب وهمچنین برای نامهٔ مزبور رجوع شود به: Belinsky, V.G., *Selected Philosophical Works*, Moscow 1950/536-546.

۱۴. Hofman, M., *Op.Cit.*/212-213

۱۵. معهذا به‌عقیدهٔ برخی محققان در قیاس با بزرگان شعر اروپایی نه‌عمق شیکسپیر و گوته‌را دارد نه‌قوت‌بیان بایرون، شیلر، و هاینه‌را ولیکن غالباً به‌سبب توافقی‌کامل واستثنایی بین‌قالب وموضوع، وهمچنین به‌خاطرصحت ودقتی اعجازآمیز که درنحوهٔ بیان خویش ارائه می کند برآنها برتری دارد. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به: Preminger, A.(Edit.)., *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*/730 c.f.
Weliszewski, K., *Litterature Russe*/178.

۱۶. دربارهٔ احوال وآثار لرمونتوف رجوع شود به: یادداشتها و اندیشه‌ها /۳۱۶-۳۰۹ و درباره داستان نی‌زن ومآخذآن مقایسه شود با: باکاروان‌حله، چاپ اول /۳۳۷

۱۷. Ehrhard, M., *Litterature Russe*/45

۱۸. دربارهٔ زندگی بلینسکی مقالهٔ علی اصغر حکمت، در مجله پیام نو، سال اول دیده شود. راجع به‌ارزش‌نقادی وعقاید انتقادی او رجوع‌شود به‌سخن‌رانی کریم کشاورز، در انجمن ایران وشوروی،تیرماه ۱۳۲۷، پیام نو /۳۲-۱۹

۱۹. چرنیشفسکی را بعضی منتقدان نوعی «روبسپیر روسی» خوانده‌اند. کتاب «چه باید کرد؟» او نیز که درسیبریه نوشته شد، باآنکه درواقع تقریباً از لطف و ذوق هنری عاریست، مدتها در نزد جوانان انقلابی همچون نوعی انجیل انقلاب تلقی میشد. به‌عنوان منتقدادبی تأثیرعمدهٔ او مبارزه با نظریهٔ هگل درباب زیبایی بودکه‌بلینسکی نیز بعد ازآنکه یك چند به‌آن دل‌بست به رد ونفی‌آن برخاست. گزیده‌یی ازمقالات فلسفی وانتقادی چرنیشفسکی در سال ۱۹۵۳ به‌زبان انگلیسی در مسکو منتشرشده است. برای‌نمونه انتقادهایی که‌در روسیهٔ امروز از تعالیم وعقاید ادبی چرنیشفسکی میشود رجوع شود به:

Lunacharsky, A., *On Literature and Art*, 1965/28-89.

۲۰. اینکه‌در نزد پاره‌یی منتقدان آراءدوبرولیوبوف‌درباب زیبایی و هنر استحکام وارتباط دقیق فلسفی‌چندانی‌ندارد، در واقع ناشی ازین‌است‌که وی فرصت اصلاح وتنقیح آراء خویش‌را نیافته است ودر اوایل جوانی‌درگذشته‌است به‌علاوه اگروی‌اعتقاد به‌قاعدهٔ «هنر برای زندگی» را ازبلینسکی واعتقاد به‌لزوم تبعیت هنرازعلم را،ازچرنیشفسکی اخذکرده است باز این‌نکته چیزی ازاهمیت قدر وی نمی‌کاهد. چراکه مجموع همین افکار وعقاید تأثیر وقوتی به‌بیان وی بخشیده است‌که روی هم رفته نفوذ وی رادر ادبیات عصرخویش تأمین‌نموده است. برای‌اطلاع‌بیشتر دربارهٔ‌آثار او رجوع‌شودبه:

Dobrolioubov, *Textes Philosophiques Choisis*, Moscow 1956.

۲۱. این رساله‌که به‌وسیلهٔ کاوهٔ دهگان تحت همین عنوان هنرچیست؟ با تعلیقات‌وحواشی سودمند از روی‌ترجمهٔ‌انگلیسی به‌فارسی درآمده است (چاپ دوم ۱۳۴۵)،تولستوی را در واقع مدافع وپشتیبان نظریه‌یی نشان می‌دهدکه افلاطون در باب هنر و لزوم ارتباط آن با اخلاق داشت. درین رساله وی‌نه‌فقط هنر را به‌شدت انتقاد کرد بلکه در واقع داستانهای خودرا نیز تخطئه وانکار نمود. به‌همین سبب بعضی خرده‌گیران وی را با یهودای‌اسخریوطی مقایسه کردند و او را بعد از یهودا بزرگترین انکار کنندهٔ خداوند خویش خواندند. اما واقع امرآنست‌که وی هنر را به‌هیچوجه انکار نمی‌کند بلکه‌آن را چیزی والاتر ومهمتر ازآنچه در غالب انظار عادی هست فرا-می‌نماید. برای تفصیل بیشتر درباب عقاید انتقادی وی رجوع شودبه:

Maude, A., *Tolstoy on Art and its Critics*, 1925.

۱۵

۱. در واقع هیچ‌یك از ادوار ادبی گذشته که در تاریخ ادبیات اروپایی ذکر آنها در میان می‌آید مثل آنچه «دوران نوین» خوانده میشود آغاز روشنی ندارد. پانزده سال آخر قرن نوزدهم که نقطهٔ عطف تاریخ دنیای معاصر هم محسوبست شاهد طلوع وظهور مقدمات جریانهای عمدهٔ ادبی عصر حاضر بود وازین رو ادبیات «دوران نوین» رااز این‌دوره شروع می کنند. مقایسه شود با:

Paul Van Tieghem, *Histoire Litteraire de L'Europe*, 1949/307-308.

۲. درباب اینگونه نقدکه در واقع نوعی خروج وتجاوز از حدود مفهوم عادی و علمی نقد ادبی محسوبست رجوع‌شود به: Boisdeffre, P., *Une Histoire Vivante de la Litterature D' Aujourd'hui*, 1962/725-731 *c.f.* Carloni – Filoux, *Op.Cit.*/92

۳. Albert, E., *A History of English Literature, New Ed. Revised*, 1949/393.

۴. Watson, G., *Op.Cit.*/144

۵. شیوهٔ درون‌نگری و آنچه را تك گفتار درونی یا حدیث نفس می‌خوانند ویرجینیاولف از بعضی فلاسفه ونویسندگان عصرآموخت اما خود او در ادبیات عصر تأثیر قابل ملاحظه‌یی نهاد و در اروپا - از جمله در هلند - نیز پیروانی یافت. بعضی نقادان او را ازمهمترین داستانپردازان دوران‌نوین در انگلستان خوانده‌اند. رك:

Harvey, P., *Oxford Companion*/859 *c.f.* Paul Van Tieghem, *Op.Cit.*/388.

۶. Lanson-Tuffrau, *Op.Cit* /762

۷. عنوان شعر سره (Pure Poetry) در واقع بیشتر معرف نظریه‌یی در باب کمال مطلوب شعرست نه‌توصیف نوعی‌شعر واقعی وبالفعل هرچندکسانی که‌این کمال‌مطلوب را برای شعر ارائه کرده‌اند درعین‌حال کوشیده‌اند نمونه‌هایی هم از شعر بعضی‌شاعران جهت توصیف‌آن نشان دهند. برای بحث بیشتر درباب اوصاف این شعر و مناقشات مربوط بدان رجوع شود به‌مقالهٔ نگارنده، تحت همین عنوان، در مجموعهٔ یادداشتها و اندیشه‌ها/۶۳-۵۳

۸. رجوع شود به‌همین فصل،یادداشت شمارهٔ ۲. درینجا می‌توان دیدگاه‌آنگونه نقادان راکه فی‌المثل ازآیین‌مارکس یا تعلیم‌فرویدبرای بی‌اعتبارکردن نویسندگان وشاعران گذشته، پایگاه حمله‌یی ساخته‌اند وباتوجه به‌این‌گونه معیار آثارکسانی‌را معروض ارزیابی‌های‌آمیخته به‌اغراض میسازند بروجه مثال یادکرد.آثاری نظیرآنچه سارتردر بارهٔ بودلر ورولان‌بارت دربارهٔمیشله نوشته‌اند نشان می‌دهدکه عینک‌های رنگی تاچه حد می‌تواند رنگ‌واقعی‌اشیاء را دگرگون‌کند ونقدرا به‌ماوراء نقد تبدیل‌نماید. رك:
Boisdeffre, P., *Op.Cit.*/ 726-727.

۹. G. Cirot-M. Darbord, *Litterature Espagnole Europeenne*, 1956/178

۱۰. برای تفصیل بیشتر در باب نحوهٔ برخورد محققان امروز بااین مسأله و نیز جهت اطلاعات مفصلتر درباب تحقیقاتی‌که در زمینهٔ نقش اسلام در فرهنگ اسپانیا انجام شده است ومخصوصاً آنچه محققان اسپانیا درین باب نوشته‌اند رجوع شود به:
Monroe, J.T. *Op.Cit.*/246-63 *c.f.* Brenan, g., *The Literature. of Spanish People*, 1963/424-426.

۱۱. برای‌تفصیل بیشتر درباب طرزتلقی بندتوکروچه ازتاریخ، رجوع شودبه:عبدالحسین زرین‌کوب،تاریخ در ترازو، /۳۹، ۱۲۵، ۲۲۲.

۱۲. درباب احوال‌وآثار ریلکه رجوع شود به: پریستلی، سیری درادبیات غرب، ترجمهٔ ابراهیم‌یونسی/۴۴۰-۴۳۹ مقایسه‌شودبا:مهندس‌هوشنگ طاهری،راینرماریاریلکه، مجلهٔ سخن ۱۸/۲۴۷-۳۳۷؛ دربارهٔ ریلکه ونیچه. رجوع شودبه:
Kaufmann, *From Shakespeare to Existentialism*,/200.

۱۳. M.Erhard, *La Litterature Russe*, 111

۱۴. Rosenthal - Yuden, *A Dictionary of Philosophy*/165

۱۵. این نظر را ماکسیم گورکی در باب داستان «خانم وسگ» اثر چخوف اظهار می کند و درعین‌حال با تحسین و علاقه خاطرنشان می‌سازدکه به‌عقیدهٔ وی هیچ نویسندهٔ دیگری نمی‌تواند چنین راهی راکه چخوف درپیش گرفته است طی کند واین چیزهای ساده را به‌این‌سادگی به‌قلم بیاورد. رجوع شودبه:
M. Gorky, *Letters*, Moscow 1966/22.

۱۶. Lunacharsky, A., *On Literature and Art*/17

۱۷. Leizerov, N., in *Problems of Modern Aesthetics*/318

۱۸. Blair, Walter, *American Literature*, in *E.B.*, 1960,I,793

۱۹. Arnavon, C., *Histoire Litteraire des Etats - Unis*, 1953/398

۲۰. کتابی که اسپینگارن تحت عنوان نقد نو New Criticism نشرکرد (۱۹۱۱) البته تازگی واهمیت زیادی‌نداشت اما چون درهنگام مناسبی انتشار یافت درمحیط ادبی عصر، تأثیری قابل ملاحظه نهاد. اسپینگارن‌که مخصوصاً برمعیارهای زیباشناختی تکیه‌وتأکید داشت‌در واقع درنقد وزیباشناخت متأثر از تعالیم بندتوکروچه‌فیلسوف‌و منتقد ایتالیایی معاصر بود. مقایسه شودبا:
Millet, F.B., *Contemporary American Authors*, 1943/184.

۲۱. Van Nostrand, *Literary Criticism in America*/187

۲۲. Watson, G., *The Literary Critics*/196

۲۳. Passmore, J.A, *A Hundred years of Philosophy*, 1970/399-400

۲۴. در مکتب‌تصویر گرایی ارائه تصویر مستقیم‌شییء، توجه به‌جزئیات‌امور، واجتناب از حشو واطناب توصیه میشد ومخصوصاً اصرار برآن بودکه شعر به‌جای توجه به احوال‌کلی وانتزاعی به‌امور محسوس وجزئی توجه‌کند. چنانکه‌گویی آنچه درشعر اهمیت دارد معنی ومحتوی نیست موسیقی وتصویرست. تأثیرآشنایی بافرهنگ‌چینی در پیدایش این نظریه قابل ملاحظه است وعزراپاوند به‌طور غیر مستقیم از فرهنگ چینی هم تا اندازه‌یی متأثر بود. برای تفصیل بیشتر در باب عزراپاوند بـه مقالهٔ هربرت رید، ترجمه وتلخیص دکتر ج.م. گوینده، و مقالهٔ الیوت ترجمه و تلخیص

ضیاء موحد رجوع‌شودبه: کتاب‌امروز، شمارهٔ، بهار۱۳۵۲/۵۵-۵۳؛ مقایسه‌شودبا:
Shipley, J.T., *Op.Cit.*/221 *c.f.*
Brown, J., *Panorama*/330.

۲۵. Arnavon, C., *Op.Cit.*/422

۲۶. Millet, F.B., *Op.Cit.*/204

۲۷. Hart, *The Oxford Companion to American Literature*, 1956/487

۲۸. دربین‌داستانهای مربوط به‌جنگ غیرازآنچه درمتن ذکرشد، زندگی‌شهیدان اثر ژرژ- دوهامل(۱۹۶۶-۱۸۸۴)، جنگل تار اثر اچ والپول(۱۹۴۱-۱۸۸۴) درغرب‌خبری نیست، ونیزهنگام زندگی وهنگام مرگ اثر اریش‌ساریارمارك(۱۹۷۱-۱۸۹۸)، کجا بودی‌آدم، اثرهاینریش‌بل (-۱۹۱۷) را نیز می‌توان بر وجه نمونه یادکرد. مقایسه شود با پریستلی، جی.بی.، سیری در ادبیات غرب/۴۱۵-۴۰۹.

۲۹. برای تحلیلی اجمالی ازین دواثر وبررسی‌پاره‌یی قضاوتهادرباب‌آنها رجوع‌شودبه: پرویزداریوش، دربارهٔ جیمس جویس وآثارش، درمقدمهٔ دوبلینی‌ها، طهران ۱۳۴۶ /۲۴-۹؛ مقایسه شود با: پریستلی، جی.بی، اثر مذکور در یادداشت شمارهٔ قبل /۴۶۵-۴۶۱ دربارهٔ داستان ساموئیل‌باتلر واینکه کار وی‌طغیانی برضد سنت داستان- پردازی عهد ویکتوریا بود، ازجمله رجوع شود به:
Albert, E., *Op.Cit.*/453-454.

۳۰و۳۱. Shipley, J.T., *Op.Cit.*/287,51

۳۲. اینکه اعتقاد به‌جبرعلمی واصل ترتب معلول برعلت جریان داستان را ممکن است مصنوعی وقالبی جلوه دهد درانتقادی که‌ژان‌پل‌سارتر ازفرانسواموریاك دارد به‌طرز جالبی تبیین میشود. رجوع شود به:
Sartre, J.P., *Situations*, 1947,I/36-57.
ژان‌پل‌سارتر خاطرنشان می‌کند که نویسنده فقط وقتی می‌تواند اشخاص داستان را واقعی وزنده جلوه‌دهدکه‌آنهارا باهمان‌آزادی‌که درزندگی واقعی دارند تصویرکند. اگرخوانندهٔ داستان حدس بزندکه اعمال‌آیندهٔ قهرمان داستان به‌وسیلهٔ اموری‌چون تأثیر وراثت وتأثیر محیط ازپیش محقق وقابل پیش‌بینی است داستان برایش عاری‌از

جاذبه خواهد شد واشخاص داستان چون مهره‌های بازی جلوه خواهندکرد. برای تفصیل بیشتر درین باره وآشنایی با آراء سارتر درباب فرانسواموریاك رجوع‌شود به: ژان پل سارتر، نوشتهٔ موریس کرنستن، ترجمهٔ منوچهر بزرگمهر ۱۳۵۰/۵۶-۵۰

۳۳. G. Freedley-J.Reeves, *A History of the Theater*, 1955/525 *c.f.* Cohen, J.M., *Op.Cit.*/337.

۳۴. جمعیت فابیان یك جمعیت انگلیسی سوسیالیست بودکه در ۱۸۸۴ در لندن تأسیس شد ودرتحولات مربوط به‌حزب کارگر تأثیر قابل ملاحظه داشت. این جماعت چون برخلاف سایرسوسیالیستها که دم ازانقلاب فوری وبیدرنگ می‌زدند قایل به‌ملایمت وتأخیر وتدریج بودند شیوهٔ سیاست خودرا به‌نام Fabius سیاستمدار رومی(۲۰۳-۲۷۵ قم)که به‌سبب شیوهٔ تأخیرگرایی ومسامحه‌کاری خویش به‌عنوان اهل تأخیر (Cunctator) معروف بود، سیاست فابیان (Fabian Policy) وجمعیت‌خودرا جمعیت فابیان خواندند. مجموعهٔ مقالاتی‌حاوی طرز تفکرآنها درباب مسایل‌جاری درسال ۱۸۸۹ تحت‌عنوان مقالات فابیان منتشرشد وغیرازجرج برناردشاونام‌سیدنی-وب وخانمش نیز درشمار نام‌آوران این جمعیت مذکور بود. برای تفصیلات بیشتر درباب برناردشاو وآثارش رجوع‌شود به: مجتبی مینوی، پانزده گفتار ۱۳۴۶/۴۶۰-۴۳۰

۳۵. Barnes, T.S., *"Shaw and the London Theater"* in *Pelican Guide*, 7/230.

۳۶. Lanson-Tuffrau, *Op.Cit.* /870

۳۷. G. Freedley-J. Reeves, *Op.Cit.* /519

۳۸. Picon, G., *Op.Cit.* /427-433

۳۹. Bettex, A., *Modern Literature, in German Literature*, Edit. by Boesch./319.

۴۰. جدولی ازین موارد اختلاف‌را خودبرشت در مؤخره‌یی که برنمایشنامهٔ عظمت و انحطاط شهر ماهاگونی دارد بیان می کند. مقایسه شود با: عبدالرحیم احمدی،

زندگی گالیله، اثر برتولت برشت، مقدمه، ۷۰/۱۳۴۹

۴۱. ضد نمایش (Antithéâtre =) درواقع نوعی نمایش به‌شمار می‌آیدکه در آن تماشاگر را بلاواسطه وبدون هیچ‌گونه توضیح وتفسیری مواجه با جریان وضعیتی (Situation =) می‌کنندکه طی‌آن هیچ مسألهٔ اجتماعی یا فلسفی مطرح نباشد. برای تفصیل بیشتر وبحث‌درباب آثار ساموئل‌بکت،آرتورآداموف، و اوژن‌یونسکو رجوع شود به: Boisdeffre, P., *Litterature D'Aujourd'hui*/694-710

۱٦

۱. Gibb, H.A.R., *Mohammedanism*, 1954/166

۲. مقایسه شود با مذاکرات شیخ‌الرئیس میرزا قاجار با بعضی رجال عثمانی، که وی در طی مسافرت استانبول درسنه ۱۳۰۳ باآنهاداشته است. منتخب‌النفیس/۱۲۳-۱۱۷

۳. رسالهٔ دستگاه دیوان، مجموعهٔ آثار ملکم‌خان، تدوین وتنظیم محمدمحیط‌طباطبائی/۷۸

۴. برای تفصیلات بیشتر درین‌باب رجوع‌شود به: نه‌شرقی، نه غربی، انسانی/۳۲-۲۹

۵. سفینة‌المحمود، طبع دکتر خیامپور، ۱۳/۱

۶. تاریخ ایران، ترجمهٔ فارسی ۱۸۳/۳-۱۸۲

۷. J.B. Fraser, *Journey to khorasan*/199

۸. لمبتون، مالك وزارع در ایران، ترجمهٔ منوچهر امیری /۲٦۷

۹. جابری، اصفهان وری/۲۴۹؛ درباب‌آقا محمدعلی و رسالهٔ خیراتیه. رجوع شود به طرایق‌الحقایق ۹۸/۱، و ۸۲/۳-۷۸ مقایسه شود با ارزش میراث صوفیه، چاپ سوم ۹۹-۹۸

۱۰. قصص‌العلماء تنکابنی، طبع طهران /۱۰٦-۱۰۳

۱۱. Avery, P., *Modern Iran* /41

۱۲. عبدالله مستوفی، شرح زندگی، چاپ دوم /۱۹۶

۱۳. B. Lewis, in «Party, Government and Freedom in Muslim World,» Reprint From *EI*(2), III/42-43.

۱۴. مجموعهٔ آثار ملکم خان، چاپ مذکور دریادداشت شمارهٔ ۱۸۱/۳

۱۵. صوراسرافیل، نمرهٔ ۱۹۵۷/۱؛ مقایسه شودبا: ادوارد براون، ادبیات ایران در عهد قاجار، ترجمهٔ رشید یاسمی /۳۱۵

۱۶. درباب امان‌اللهخان افشار رجوع‌شود به‌منتظم ناصری ۱۷۴/۳ برای تفصیل‌داستان شیخ‌الملوك که در ناسخ‌التواریخ جلد قاجاریه هم‌آمده است مخصوصاً رجوع شودبه تاریخ نو، تألیف جهانگیر میرزا، طبع عباس اقبال /۶۰-53

۱۷. Gobineau, *Religion et Philosophie*/153
نیز مقایسه شودبا: محبوبی اردکانی، دومین کاروان معرفت، مجلهٔ «یغما» سال۱۸/ ۵۹۲-۸

۱۸. نسخه‌یی خطی به‌شمارهٔ ۴۲۳۶ درکتابخانهٔ‌آستان قدس رضوی از این کتاب وقایع‌نگارهست. در بارهٔ خبر مربوط به‌آقا محمدخان رجوع شود به: عبدالله مستوفی، شرح زندگانی من، ۲۳/۱

۱۹. الذریعه ۱۸۱/۵، در باب تفسیر اشعار به‌وسیلهٔ میرزای قمی، از جمله رجوع شود به جامع‌الشتات طبع سنگی، متفرقات/۸۲۶

۲۰. معلم‌حبیب‌آبادی، مکارم الاثار،/ ۱۲۱، ۸۸، و۸۷

۲۱. ریحانة‌الادب ۱۲۷/۴

۲۲. ازجمله‌درموردخودملاصدرا رجوع‌شودبه‌ضیاءالدین دری، کنزالحکمه۲/ ۱۶۳-۱۵۷

۲۳. Corbin, H., in Anthologie des Philosophes, 1971,I/198

۲۴. سرهارفورد جونز، آخرین روزهای لطفعلیخان زند، ترجمهٔ هما ناطق و جان گرنی ۹/-۳۸

۲۵. سفینةالمحمود ۱/۳۲۶

۲۶. ازجمله رجوع شود به احمد گلچین معانی، فهرست کتب خطی آستان قدس ۷/۳۲۵-۳۰۹

۲۷. ریحانةالادب ۴/۲۶۹

۲۸. درباب توجه خاصی که ایرانیها در اوایل عهد قاجار به صنعت اروپائی پیدا کردند و همچنین دربارهٔ سایر دواعی واسبابی که آنهارا به اخذ تمدن غربی رهنمون شد رجوع شود به نقدی که نویسندهٔ این سطور بر کتاب از صبا تا نیما اثر یحیی آرین پور، نوشته است، مجموعهٔ مقالات: نه شرقی، نه غربی، انسانی /۲۸۸-۲۸۴

۲۹. مقایسه شود بایحیی آرین پور، از صبا تا نیما ۱/۳۱۹؛ فریدون آدمیت، اندیشهٔ ترقی ۲۱/-۱۸

۳۰. دربارهٔ آخوندزاده وشیوهٔ انتقاد او رجوع شود به مجلهٔ «یادگار»، ۲/۳۷ - ۳۱ و ۳/۵۶-۵۱ وهمچنین مقالهٔ مذکور در مأخذ شمارهٔ ۲۸ که اشارت به مآخذ تازه‌ترهم دارد: نه‌شرقی، نه‌غربی، انسانی /۲۹۴-۲۸۹

۳۱. درین باره ودربارهٔ سایر آثار وی رجوع شود به مقالات رضا صفی نیا، مجلهٔ «آینده» جلد سوم؛ محمدعلی تربیت، دانشمندان آذربایجان /۷؛ یحیی آریـن پور، از صبا تا نیما ۹۴/- ۳۹۰؛ مقایسه شود با: فریـدون آدمیت، اندیشه‌های میرزاآقا خان کرمانی، تهران ۱۳۴۶

۳۲. ازجمله دربارهٔ دره نادره اثرمعروف میرزامهدیخان استرآبادی دربارهٔ تاریخ نادرشاه می نویسد که این کتاب را نویسنده «آنقدر مغلق نوشته‌است کـه معلوم نیست که این درهٔ نادری تـاریخ است وبه‌زبـان فارسی است یا منتر مار وعقرب است و به‌زبـان هندی است» دربارهٔ اخبار مبالغه‌آمیز صاحب نـاسخ‌التواریخ، می نویسد: «صاحب ناسخ‌التواریخ دوازده جلدکتاب بزرگ درتاریخ ایران واسلام نوشته‌است که پراست از افسانه‌های زنانه و مبالغات بیحد ونهایه ومعجزات خرافت‌مـآثر که از سر تا بن آنها دوعبارت موافق واقع ومطابق منطق ندارد» دربارهٔ ارزش وتأثیر شعروشاعری

به‌مناسبت ازحکماء وادباء فرنگستان سخن می گوید و افسوس می‌خورد «که مردم ایران معنی واقعی شعر را نمی‌دانند وهر شاعر گدای گرسنهٔ متملق اغراق گویی‌راکه الفاظ قلنبه را بهتر به‌کاربرد وعبارات مغلق‌تربیان‌نماید اورا شاعرتر وفصیح‌تردانند وملك‌الشعرایش لقب دهند. مثل قاآنی سفیه مغلق گوکه درمدیحهٔ فلان قحبهٔ‌مشهور بیست قصیدهٔ مطنطق ساخته وجز به‌الفاظ باطمطراق دیگر به‌هیچ‌معنی ومقصود و غرضی نپرداخته اوراحکیم قاآنی می گویند و افصح‌الشعراء می‌خوانند دیگر غافل‌از اینکه این گدای‌چاپلوس‌شرافت‌مدح... وقیمت افتخاروفضیلت را برباد داده. جاییکه فلان قحبه را ازمریم‌عذرا وفاطمه‌زهرا درعصمت وطهارت وشأن‌وشرافت برترخواند دیگرکه را رغبت به‌مدحت عصمت‌وشرافت افتد؟.» شباهت این سخنان‌باآنچه کسروی درپیرامون شعر وشاعری و درپیرامون ادبیات می گوید قابل ملاحظه‌است.

۳۳. حتی بعضی شاعران عصر، از اسلوب‌غزلسرایی «متقدمانه» اظهارنفرت‌هم‌می کردند، واین ابیات ادیب‌الممالك نمونه‌یی ازاین اظهارنفرت‌آنهاست:

تاکی ای شاعر سخن‌پرداز — می‌کنی وصف دلبران طراز
دفتری پرکنی ز موهومات — که منم شاعر سخن پرداز
از پی وصف یار موهومی — گاه اطناب وگه دهی ایجاز
چیست این حرفهای لاطائل — چیست این فکرهای دور ودراز
می نگویی‌که این چه‌ژاژبود — که به میدانش آوری تك وتاز
این سخن را اگر بری بازار — نخرند از تواش به سیر وپیاز
غصهٔ قیس و قصهٔ لیلی — حرف محمود و سرگذشت ایاز
کهنه شد این فسانه‌ها یکسر — کن حدیث نوی ز سرآغاز
هوس عشقبازی ار داری — با وطن، هم قمار عشق بباز
از وطن نیست دلبری بهتر — به وطن دل بده ز روی نیاز
در اصول ترقیات وطن — شعر برگو، گزیده و ممتاز

۳۴. یحیی آرین‌پور، از صبا تا نیما، ۲/۹۲-۸۶

۳۵. دربارهٔ طرز تفکر تقی‌زاده در اواخرعمر راجع به‌این مسأله، رجوع شودبه رسالهٔاو تحت عنوان: اخذ تمدن فرنگی، طهران.

۳۶. از صبا تا نیما ۲/۴۶۶-۴۴۵

۳۷. ذکاء‌الملك فروغی، بدیع وتاریخ ادبیات ۱۳۳۵ق/۱۵

۳۸ تا ۴۱. همان مأخذ به‌ترتیب شماره‌های متن/۲۴۱، ۹۸، ۱۴۰، ۱۲۹، ۱۲۸-

۴۲. مجلهٔ «دانشکده»، ۱۲/۱-۱۱

۴۳. مجلهٔ «بهار»، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۱۲

۴۴. منظومهٔ ایرج به‌نام انقلاب ادبی انتقادی ازتجدد افراطی است. مقایسه شود با: «ازصبا تانیما» ۲/۴۱۷-۴۱۶ راجع‌به شعرهجایی‌دولت‌آبادی‌وتلقی وحید دستگردی ازآن رجوع شود به نقد نویسندهٔ این سطور برکتاب «ازصبا تا نیما» در: نه شرقی، نه‌غربی، انسانی/۳۱۳

۴۵. مجلهٔ «دانشکده» ۴/۱

۴۶. محمد قزوینی، بیست‌مقاله ۱۳۳۳، ۲۰/۱

۴۷. محمد قزوینی، دیوان حافظ، مقدمه/کو

۴۸. ایضاً، همانجا/که

۴۹. مجتبی مینوی، نقد حال/۵۳۲

۵۰. این رساله به‌وسیلهٔ هانری ماسه به‌زبان فرانسوی ترجمه‌شده‌است‌وبا مقدمه‌یی‌کوتاه در«مجلهٔ مطالعات‌اسلامی» *Revue des Etudes Islamiques* دفتر اول سال ۱۹۳۹ چاپ شده‌است. دراین مقدمه گفته شده‌است‌که این پیام، نامهٔ فنه‌لون را به‌آکادمی فرانسه به‌خاطر می‌آورد، هرچندکه فروغی ازآن استفاده نکرده‌است.

۵۱ و۵۲. مقالهٔ تقلید وابتکار، مجلهٔ «آموزش وپرورش» سال ۱۰

۵۳. سعدی وحافظ، مجلهٔ «آموزش وپرورش»، سال۱۰ شمارهٔ ۲

۵۴ و۵۵. کسروی، حافظ چه می‌گوید، چاپ دوم/۲۷-۲۵

۵۶. کسروی، درپیرامون رمان/۶

۵۷. ایضا، همان مأخذ/۹

۵۸. درباب این مجموعه، رجوع شود به‌مقالهٔ نگارنده، مجلهٔ «فرهنگ وزندگی» ۱۰/ ۱۶۰-۱۵۳

۵۹. درباب فروزانفر وفهرست مقالات تحقیقی‌وانتقادی او رجوع شود به‌شمارهٔ‌مخصوص مجلهٔ «دانشکدهٔ ادبیات طهران»، ۱۳۵۴/۱۱-۴

۶۰. دربین کوششهایی‌که طی سالهای اخیر درزمینهٔ نقد ادبیات گذشتهٔ ایران بادید تازه انجام شده‌است می‌توان ازبررسی‌های شاهرخ مسکوب تحت عنوان «مقدمه‌ای بررستم واسفندیار» (۱۳۴۸) و«سوك‌سیاوش»(۱۳۵۰) یادکرد که‌غالباً معرف طرز«نقدمبتنی برتحقیق درصورتهای‌مثالی» (Archetypal Criticism) است‌وبرای‌نمونه‌های غربی این طرزنقد می‌توان رجوع‌کرد به‌کارهای Gilbert Murray و دیگران درمأخذ ذیل: Scott, W.S., Five Approaches of Literary Criticism/247-313
همچنین دربین نقدهای تازه‌یی‌که طی سالهای اخیر از ادبیات گذشتهٔ ایران انجام‌شده است باید ازکتاب صور خیال، اثر دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی نام برد که بررسی مسألهٔ Image است درشعرفارسی تا پایان قرن پنجم. درباب این اثر ومعرفی آن رجوع شود به‌مقالهٔ ضیاء موحد درکتاب امروز، شمارهٔ مهرماه ۱۳۵۰؛ اثردیگری که درزمینهٔ نقد ادبیات گذشته (صدوپنجاه‌سالهٔ اخیر)ایران درخور ذکرست‌عبارتست ازکتاب «ازصبا تا نیما» اثر یحیی آرین‌پور، در دو مجلد، ۱۳۵۰ که برای بعضی ملاحظات‌درآن‌باب می‌توان‌رجوع کرد به‌مقالهٔ دکترشفیعی کدکنی،در«کتاب‌امروز»، شمارهٔ خرداد ۱۳۵۱ ومقالهٔ نویسندهٔ‌کتاب حاضر، در راهنمای‌کتاب ۱۳۵۱، و مجموعهٔ: نه‌شرقی، نه‌غربی، انسانی،۱۳۵۴/۳۱۵-۲۷۷

۶۱. در زمینهٔ نقد شعر ونثرامروزکثرت وتنوع بررسی‌هایی‌که‌درطی سالهای اخیر انجام یافته‌است امکان ذکرتعدادی ازآنها را ـو گرچند فقط به‌عنوان نمونه‌باشد ـ دشوار می‌کند. معهذا درینجا می‌توان از طلا در مس (۱۳۴۷)، وقصه‌نویسی (۱۳۴۸)،اثر دکتررضا براهنی وازکتاب شعرنو از آغاز تا امروز، اثر محمد حقوقی (۱۳۵۱) یاد کرد. مقالهٔ انتقادی جالب ومحققانهٔ احمدسمیعی درباب‌کتاب اخیرنشان می‌دهدکه درین زمینه نقد دقیقی‌که به‌نوعی «شناخت بی‌شایبه» نزدیك‌باشد هنوز امیدی برای ظهورندارد: کتاب امروز، شمارهٔ بهار۱۳۵۲/۲۲-۱۸. معهذا اشارت به‌بعضی‌مقالات مصطفی‌رحیمی، ودکترمحمدعلی اسلامی ندوشن نیز درباب مطالعات راجع به‌ادب امروزضرورت دارد. آثار انتقادی دکتراسلامی مخصوصاً از دیدگاه ادبیات تطبیقی هم درخوربررسی است‌که بینش‌اجتماعی جالبی را نیز ارائه می‌کند.

۱۷

۱. تأثیرفلسفه در نقد ونقادی حتی آنجاکه نقدمی‌خواهد خود را از نفوذ عقاید فلسفی‌دور نگهدارد نیز محسوس است. رولان بارت تمام نقد معاصر فرانسه را به‌دونوع‌تقسیم می‌کند: نقدی‌که وی‌آن را «نقد دانشگاهی» (Critique Universitaire=) می‌خواند ودر فرانسه مبتنی‌بر شیوهٔ تحقیقی گوستاولانسون و اتباع اوست، ونقدی‌که وی آن‌را «نقد تفسیری» (Critique D'Interpretation) می‌خواند وآن‌رانقد «سرامی» (Ideologique) خواندن هم روا می‌داند. نقد اخیر به‌عقیدهٔ او عبارتست از هر گونه نقدی‌که آثار ادبی را برمبنای عقاید فلسفی تفسیر می‌کند و ازین حیث نقادیهایی‌که منتقدان برمبنای‌فلسفهٔ اصالت وجود، آیین مارکس، یا تحلیل‌روانی‌انجام می‌دهند وهمچنین هر گونه نقدی‌که مبتنی براین گونه مقولات باشد نقد تفسیری‌است. معهذا نقد دانشگاهی هم‌که نقد تفسیری را نوعی عدول‌از هدف واقعی نقد می‌خواند وخود درعمل طالب نیل به‌عینیت وبیطرفی کامل است در واقع چنانکه رولان‌بارت تبیین می‌کند خودش مبتنی برفلسفهٔ تحققی (Positivisme) است‌که‌آن نیز چنانکه بارت‌ازمانهایم نقل می‌کند خود نوعی مرام فلسفی است وبدینگونه هر نوع نقدی، کمابیش، متأثر از مرام وعقیده‌یی‌فلسفی است وبه‌وجهی نقد تفسیری محسوب است. برای تفصیل درین باب رجوع شود به:

Roland Barthes, Essais Critiques, 1964/246-251

۲. البته‌منتقدان، نقد مبتنی برتفسیر متن Explication de Texte را جزبه‌ندرت از مقولهٔ نقد نو به‌معنی اخص تلقی نکرده‌اند اما خود اصطلاح نقد نو را هم بعضی مخالفان‌آن در معنی نقد بی‌پایه، کم عمق، و بازاری به‌کاربرده‌اند ازاین‌رو جز جویل‌اسپینگارن که‌شیوهٔ نقد خودرا به‌این‌نام خوانده‌است کسانی‌چون‌الن‌تیت، بلاکمر، وکنت‌برك‌که نقدشان با این عنوان شهرت یافته است این تسمیه را دربارهٔ شیوهٔ کار خویش پذیرفتنی نیافته‌اند. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Preminger, A. (Edit.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*/567-568

۳. بدون‌شك تعالیم‌عمدهٔ‌فلسفی را که به‌قول «ژان‌پل‌سارتر» تجاوز از آنها تاوقتی که تاریخ در جهت‌معینی پیشرفت کافی نکرده باشد‌میسر نیست، باآنچه‌مرام‌فلسفی‌یا«مرام» Ideologie می‌خوانند نبایداشتباه‌کرد. نزدسارتر این‌گونه تعالیم عمدهٔ‌فلسفی شامل تعالیم‌دکارت ولاك، تعالیم‌کانت وهگل، ودرعصر ما تعلیم‌کارل مارکس بوده است. معهذا آنچه در طرز تبیین‌وتفکر شاعران ومنتقدان‌تأثیر می گذاردتنها تعالیم عمده‌یی که‌سارترمی گوید نیست. مرام‌های فلسفی از جمله همان‌تعلیم اصالت وجود او که به‌تعبیر خودش جز نوعی «مرام» فلسفی چیزی نیست نیز تأثیرهای قابل ملاحظه‌یی در طرز تلقی وتبیین تعدادی متفکران ومنتقدان عصر ما برجای نهاده‌اند. ازین‌رو، در متن حاضر نه‌فقط از تعلیم سارتر به‌عنوان نوعی فلسفه ـ فکر فلسفی ـ یاد شده است بلکه درتعلیم فروید، داروین وحتی شیلر هم به‌همین چشم نگریسته شده است. برای تفصیل بیشتردرمورد عقاید سارتر درباب‌فلسفه‌های‌خلاق رجوع‌شودبه: ژان‌پل‌سارتر، نوشتهٔ‌موریس‌کرنستن، ترجمهٔ منوچهر بزرگمهر/۱۴۹-۱۴۸

۴. Paul Van Tighem, *Le Romantisme dans la Litterature Europeenne*, 1948/507

۵. Delbos, *la Philosophie Pratique de Kant*/117

۶. درین باره رجوع شود به:

Ricarda Huch, *Les Romantiques Allemands*, 1933/125

تأثیر کانت در شعر ونقد کالریج نیز معرف نفوذیست که تعلیم کانت در پیدایش و توسعهٔ مکتب رمانتیك اروپایی دارد. جهت تفصیل بیشتر مقایسه شود با:

Lovejoy, A.O., *Essays in the History of Ideas*, 1960/254-276

۷. Collingwood, R.G., *The Idea of History* /104

برای اطلاعات بیشتر درباب تاریخنگاری شیلر وارتباط‌آن با تعلیم کانت رجوع شود به: تاریخ در ترازو /۹۳-۹۲

۸. درباب هردر جای دیگرمخصوصاً درکتاب تاریخ در ترازو/۲۱۵-۲۱۳ با تفصیل‌بیشتر سخن‌گفته‌ام. همچنین درین‌باره رجوع شود به:

Lovejoy, A.O., *Essays in the History of Ideas*, 1960/166-182

برای تفصیل بیشتر راجع به‌تفاوت رمانتیك وکلاسیك ازنظرگوته و همچنین جهت بررسی تأثیری‌که بحث شیلر راجع به‌شعرساده و شعراحساساتی درادبیات عصر داشت رجوع شود به مقالات توماس مان، ترجمهٔ ابوتراب‌سهراب، ۱۳۵۱/۷۰-۶۹

۹. Brehier, E., *Philosophie Moderne*, II/738

۱۰. این مراحل سه‌گانه‌را محمدعلی فروغی در سیر حکمت در اروپا، ضمن تفسیر فلسفهٔ هگل به‌عبارات: نهاد، برابرنهاد، وبرنهاد ترجمه‌کرده‌است که البته مقبول و شایع نشده است. برای نمونهٔ اینگونه تقسیم‌بندیهای سه گانه درفلسفهٔ هگل رجوع شود نیز به‌همین سیر حکمت در اروپا، ج ۳/۶۳و۶۹

۱۱و۱۲. Wellek, R., *Op.Cit.*/320-32/,309

۱۳. Renan, E., *L'Avenir de la Science* 1894/38

۱۴. درباب «طبیب غیبی ومعالجهٔ کنیزک» درمثنوی رجوع‌شود به‌فروزانفر، شرح مثنوی شریف ۱۳۴۶، ۱/۵۰-۴۱ که مآخذ قصه ونظایر آن‌نیز بیان شده‌است. برای‌تفصیل بیشتر درباب بیماری «آنا» ومعالجهٔ فروید وبروير، رجوع شود به‌مقالهٔ امیرحسین آریان‌پور، مجله صدف، سال اول شمارهٔ ۴و۵

۱۵. برای تفصیل بیشتری درباب مسایل مربوط به‌روانکاوی ونقد ادبی‌رجوع شود به:
Horton-Edwards, *Backgrounds of American Literary Thought*, 1952/352-59

۱۶. Challaye, F., *Freud*/15-16

۱۷. مقالات توماس مان، ترجمهٔ مذکور در یادداشت شمارهٔ ۳۰۶/۸

۱۸. ام.ال. فون‌فرانتس، درانسان وسمبولهایش، اثر یونگ ودیگران، ترجمهٔ ابوطالب صارمی/۵۱۴

۱۹. برای اطلاع اجمالی درباب یونگ وجهان‌بینی او رجوع شود به‌مقالهٔ دکترسیمین مصطفوی رجالی، مجلهٔ «سخن» ۶۵۱-۶۵۸/۱۲؛ تعدادی از آثار یونگ وهمچنین بعضی بررسی‌هایی که دربارهٔتعالیم اوانجام شده‌است اکنون به‌زبان فارسی دردسترس طالبان هست که ذکر فهرست‌آنها درینجا موردنظر نیست. نیز مقایسه شود با: محمد خلف‌الله، من‌الوجهةالنفسیه، ۱۹۴۷/۱۱-۱۰

۲۰. Scott, W.S., *Five Approaches*/247-251

۲۱. Challaye, F., *Petite Histoire des Grandes Philosophies,*/273

۲۲. درباب رسالهٔ برگسون راجع به«خنده» وتفصیل نظریات او دربن‌باب، رجوع شود به محمدآشنا، خنده ازنظر برگسون، مجلهٔ «سخن»،سال‌سوم؛مقایسه شود با دوائر ذیل‌که نظریهٔ زیباشناسی برگسون وانعکاس‌آن‌را درادبیات بررسی کرده‌اند:

– Szathmary, A., *The Aesthetic Theory of Bergson,* Cambridge 1937

– Arbur, R., *Henri Bergson et les Lettres Françaises,* 1955

۲۳. Horton-Edwards, *Op.Cit.*/175-180

۲۴. Sartre, J.P., *la Nausée* 1942/165-170

۲۵. خود وی دردفاع ازین تعلیم فلسفی خویش مقاله‌یی داردکه برهمین جنبهٔ فلسفهٔ اصالت وجود تکیه دارد. عنوان‌آن درترجمهٔ فارسی بدینگونه است:
اگزیستانسیالیسم واصالت بشر، ترجمهٔ مصطفی‌رحیمی، طهران ۱۳۴۵

۲۶. Wellek-Warren, *Theory of Literature*/107

۲۷. درواقع همین تصور ملازمهٔ بین اثرادبی با نوعی تعلیم فلسفی یا اجتماعی است‌که بعضی منتقدان را درنقد هراثر به‌جستجوی آنچه مفهوم و «پیام» (Message) نویسنده‌است وامی‌دارد. مانیی C.E Magny منتقد معاصرفرانسوی می گوید برای منتقد، اثر ادبی تنها یك سرگرمی موقت وگذرا نیست نشانه و برگه‌یی است‌که از زندگی روحانی نویسنده باقی‌مانده‌است وبه‌مثابهٔ‌آن کفش‌های‌سرپایی است‌که‌می گویند انباذقلس فیلسوف قبل ازآنکه خودرا به درون دهانهٔ‌آتشفشان بیندازد درکنارهٔ آن ازخود به‌جای‌گذاشت. معهذا باید توجه داشت که درك مفهوم «پیام» نویسنده هم که غالباً ممکن است مضبوط ومربوط نیز نباشد، به‌هیچوجه‌کار آسانی نیست. برای تفصیل بیشتر رجوع شودبه: Carloni-Filoux, *Op.Cit.*/59

۲۸. Frischeisen-Kohler (ED.), *Weltanschaung, Philosophie, Religion,* Berlin 1911/3-54

۱۸

۱. مقایسه شود با تعریف حکمت درنزدحکماء اسلامی. ازجمله‌عبارت‌ذیل است که‌حکمت را موافق مشرب فلاسفهٔ مسلمین تعریف می کند: الحکمة علم‌باحوال‌اعیان‌الموجودات علی ماهی علیه فی‌نفس‌الامر بقدرالطاقةالبشریه، شرح‌الهدایةالاثیریه، للمیبدی/۳

۲. Preminger, A(Edit.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*/160-161

۳. برای قول ارسطو درباب تاریخ وشعر رجوع شود به‌فن شعر ارسطو، ترجمهٔ نگارندهٔ این سطور، ۱۳۴۳/۴۸-۴۷ مقایسه شود با تاریخ درترازو/۳۰-۲۷

۴. آناتول‌فرانس می گوید اگر کسی تاریخی‌ازانتقادهایی که برآثاری‌چون هملت، کومدی الهی، وایلیاد نوشته‌اند تدوین کند اثربسیارجالبی خواهد بود. فی‌المثل، ایلیاد برای ما ازآنجهت مایهٔ مسرت خاطرمی‌شودکه نوعی حالت بدوی ووحشی درآن کشف می‌کنیم، اما درقرن هفدهم هومر را بدان سبب ستایش می کردندکه قواعد و اصول حماسه‌سرایی را رعایت‌کرده بود. عقاید قدما امروز نزد ما مضحک می‌نماید وعقایدما نیز شاید یکدوقرن دیگر برای‌آیندگان‌مضحک‌جلوه کند. درادبیات، به‌قول‌آناتول‌فرانس هیچ عقیده‌یی‌نیست‌که عقیدهٔ مخالفی درمقابل‌آن نتوان‌عرضه‌کرد. برای تفصیل‌رجوع شود به: Vernon Hall, *Op.Cit.*/122-123

۵. Kant, *Critique de Jugement,I*, 9,17

۶. درباب تاریخ گرایی ومسایل‌آن جای دیگر به‌تفصیل سخن گفته‌ام. رجوع‌شود به: تاریخ در ترازو/۲۲۵-۲۲۲

۷. دربارهٔ اقتضای معنی کلمهٔ نقدکه متضمن مفهوم عیبجویی نیزهست. رجوع شود به

همین کتاب یادداشتها، فصل ۱ شمارهٔ ۳. تلقی مخالف این مفهوم امریست که رابرت‌براونینگ بدان اشارت دارد. براونینگ نقد را عبارت می‌داند ازتمیز زیبایی یاامرزیبا (Distinguishing of Beauty=) که لازمهٔ آن سعی در کشف وجستجوی محاسن کلام است نه‌معایب آن. سعدی‌وحافظ هم‌ظاهراً به‌نظیر همین‌معنی نظرداردکه به‌ترتیب درهمین مضمون گفته‌اند:

همه‌عیب‌خلق‌دیدن‌نه‌مروتست‌ومردی / نظری به‌خویشتن کن‌که همه گناه‌داری
کمال سرمحبت به‌بین نه نقص‌گناه / که هرکه بی‌هنر افتد نظر به‌عیب‌کند

۸. Shipley, J.T., *Op.Cit.*/82

۹. S. Johnson, *Rambler*/158

۱۰. Shipley,J.T., *Op.Cit.*/83

۱۱. درباب ارزیابی ارزش‌ها ومنشأ آن ازدیدگاه ریچاردز رجوع شود به کتاب حاضر فصل ۱۵/۶۰۳-۶۰۰؛ راجع به‌قول منقول درینجا رجوع شود به:
Shipley, J.T, *Op.Cit.*/82

۱۲. Wellek-Warren *Theory of Literature*/3

۱۳. Carloni-Filoux, *la Critique Litteraire*/64

۱۴. شوقی‌ضیف، النقدالادبی/۷۱

۱۵. ازجمله رجوع شود به ابن‌شرف قیروانی، مسائل‌الانتقاد، متن با ترجمهٔ فرانسوی، طبع شارل‌پلا/۷۹

۱۶. Wellek-Warren, *Op.Cit.*/264

۱۷. Ker, W.P., *Essays*, I/100 c.f. T.S. Eliot, *Sacred Woods*/142

۱۸. F.W. Bateson, *English Poetry and the English Language*, Oxford 1934/VI

۱۹. «آندره روسو» منتقد معاصرفرانسوی خاطرنشان می کندکه سبك بهتر ازهرچیزدیگر شخصیت نویسنده‌را ارائه می کند. به‌همین سبب خوداو می کوشد تا ازطریق‌بررسی دروسیلهٔ تعبیر،«حقیقت درونی» نویسندگان راکشف‌کند. رجوع شود به:
Carloni-Filoux, *Op.Cit.*/116

۲۰. کتاب حاضر/۶-۲۵۵ مقایسه شود با مقالهٔ دکترقمرآریان،مجلهٔ «دانشکدهٔ ادبیات» مشهد ۱۳۵۲/ سال دوم، شمارهٔ ۹

۲۱. ادب‌کاتب عبارت بود ازمجموعهٔ تهذیب وتربیتی‌که برای کاتبان دستگاه خلافت لازم شمرده می‌شد والبته غیراز ادب نفس‌که تربیت مناسب برای یك ندیم وجلیس محرم ومطمئن ومؤدب را شامل می‌شد، متضمن معارف وهنرهای‌گونه‌گون ازقرآن وحدیث ولغت وانشاء وخط وشعروحساب وشطرنج وامثال‌آنها نیزبود. برای‌تفصیل بیشتر درین‌باب رجوع‌شود به: شعر بیدروغ، شعر بی‌نقاب/۳۴-۲۸

۲۲. درباب جنبهٔ ایرانی این ادب وارتباط‌آن با فرهنگ دبیران عهدساسانی‌رجوع‌شودبه:
Von Grunebaum, G., L'islam Medieval/279-281

۲۳. مقایسه شود با: رد برمنتقدان، اثر مارسل پانیول، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، مجلهٔ «سخن» ۱۳/۱۵-۶

۲۴. ژان‌پل‌سارتر، ادبیات چیست؟ ترجمهٔ مصطفی‌رحیمی وابوالحسن نجفی/۵۳-۴۸

۲۵. درباب شکایتهای منوچهری رجوع شود به: دیوان منوچهری، چاپ‌دبیرسیاقی ۱۳۲۶ ۷۱-۶۹و۱۱۳/

۲۶. درحقیقت هرچند بعضی منتقدان به‌بهانهٔ‌آنکه درعصرما نه‌معیاری متفق‌علیه‌هست و نه جزم ویقینی فلسفی وجود دارد قضاوت دربارهٔ‌آثار ادبی را ناروا یاغیرممکن می‌شمارند معهذا جنبهٔ شخصی وانسانی خودآنها نیز همیشه به‌نحوی درآثارشان جلوه دارد. کلودروا خاطرنشان می کندکه اینگونه منتقدان هرچند از روی ضرورت‌منطقی امرقضاوت‌را ناروا می‌یابند باز درعمل نمی‌توانند ازآن احترازکنند چراکه هرکس درذهن خویش نظام خاصی برای «ارزش‌ها» دارد که اساس فکراوست وخود او هم ممکن‌است گه‌گاه نسبت‌به‌آن‌نظام خاص«شعور» نداشته‌باشد اما همین‌هم‌که در بعضی موارد انسان ارزش‌ها را نفی می کند یا نادیده‌شان می گیرد خود نوعی توجه به‌ارزش‌ها و درواقع نوعی قضاوت است. آندره‌تریو می گوید هرنقدی متضمن قضاوت

دربارهٔ ارزش‌هاست وحتی آنجاکه نقد می‌خواهد وانمود کندکه ازین کار اجتناب دارد باز درواقع کاری جز این نمی‌کند. برای تفصیل رجوع شود به:
Carloni,-Filoux, *Op.Cit.*/112-113

۲۷. L. Roustan, *Anthologie de la Litterature Allemande*, 1923/131

۲۸. «پل‌سوده» (۱۹۲۹-۱۸۶۹) منتقد فرانسوی دربن باره سخنی معروف دارد که می‌گوید ادبیات وجدان انسانیت است و نقد وجدان ادبیات است پس دیگرچیست که ازآن برتواند گذشت؟ امابا این طرز تلقی، کسانی که حکم وجدان راخود به‌تنهایی برتر از هرچیز می‌خوانند می‌توانند ادعا کنندکه اخلاق، دین، مصلحت اجتماعی ومعیارهای فنی هیچ یك رأساً قابل‌توجه نیست وآنچه منتقد می گوید حکم وجدان است وهیچ چیز مافوق آن وجود ندارد. با توجه به‌اینکه این «وجدان» در نزد هرمنتقد ممکن است حکم دیگری کند پیداست که وسوسهٔ خودپرستی‌هم درحکم راه پیدا می کند وحکم این گونه «وجدان» نمی‌تواند ازشایبهٔ اغراض نیز مصون باشد. درعین‌حال گفته شده‌است که اگر ادبیات وجدان زندگی ونقد، وجدان ادبیات باشد دیگر نقد نمی‌تواند به‌تحقیق کردن وطبقه‌بندی اکتفا کند. درینصورت نقش‌آن نقش چراغ راهنمای دریایی یانقش نیروی محرکه دردستگاه خودکارخواهد بود. رجوع شود به:
P.Boisdeffre, *Litterature D'Aujourd'hai*/714

فهرست کتب و رسالات*

* این فهرست به‌کوشش دوست‌جوانم سیدمحمد ترابی دانشجوی دکتری ادبیات تهیه‌شده‌است وازایشان متشکرم.

فهرست اعلام

فهرست اماکن

فهرست سلسله‌ها، قبایل، طوایف و طبقات

از گزیدهٔ مباحث

گزیده اعلام لاتینی

Abèlard
Abercrombie
Ackermann
Aeschylus
Alain, E. C.
Alfieri
Alfonso de la Torre
Anderson, Sherwood
Apollinaire, G.
Archilochus
Ariosto
Aristarchus
Aristophanes
Arnold, Matthew

Babbitt, Irving
Baldensperger, F.
Baretti, G.
Bartoli, A.
Baudelaire, Ch.
Bayle, P.
Bede
Belinsky, V. G.
Benda, J.
Beni, Paolo
Benjonson
Berni, F.
Blackmur, R. P.
Blake
Boccacio
Boccolini, T.
Bodmer, J. J.
Boethius
Boileau
Bourget, P.
Bradley, A. C.
Brahm, O.
Brayant, W. C.
Breitinger, J.
Bremond, H.
Breton, A.
Brooks, Van Wyck
Brunetière, F.
Bruni, L.
Browning, E.
Browning, R.
Bürger, G. A.
Burke, E.
Burke, Kenneth
Butler,s

Minturno
Montaigne
Montherlant
Montesqieu
Moore, Th.
More, P. E.
Muratori, L. A.
Murray, J. M.

Nadler
Nebrija, A.
Nietzsche, F.
Nisard, Desiré
Norris, F.
Novalis

Opitz, M.
Ortega, J.
Otfrid

Paine, T.
Papini, G.
Pater, Walter
Péguy, Ch.
Pellico, S.
Perrault, Ch.
Petrarca, F.
Petronius
Pindare
Pisarev, D. I.
Plaute
Pliny
Poe, E. A.
Poliziano, A.
Pope, A.
Pound, E.
Prezzolini, G.
Proust, M.
Pushkin, A. S.

Quiller-Couch, A.
Quintilian

Rabelais
Raleigh, W.
Ransom, J. C.
Read, H.
Remy de Gourmont
Renan, E.
Richards, I. A.
Richardson, J.
Riccoboni
Rilke, R. M.
Rimbaud
Riviére, J.
Robertello,
Ronsard
Rousseau, J. J.
Rousseaux, A.
Rückert, F.
Ruskin, J.
Rymer, Th.

Sachs, H.
Sainte-Beuve
Saint-Marc Girardin
Saintsbury, G.
Salacrou
Santayana, G.
Savonarola
Scaligero
Schelling

Zabarella	Xenophanes
Zelinsky	
Zenodotus=Zenodote	
Zhukovsky, V. A.	
Zoïlus	Yeats
Zola, E.	

امیرکبیر منتشر کرده است:

نه شرقی، نه غربی ـ انسانی
دکتر عبدالحسین زرین کوب

نه شرقی، نه غربی ـ انسانی اثری ارزشمند است از محققی که در زمینهٔ علوم انسانی، ادبیات و معارف اسلامی صاحب نظر است. مطالب کتاب شامل ۷ بخش است، از این قرار: ۱ ـ ایران در آینهٔ تاریخ. ۲ ـ دین و فلسفه. ۳ـ زبان و فرهنگ ایران. ٤ ـ اندیشه ها و یادداشتها. ۵ـ بررسی چند کتاب تاریخ. ۶ـ از اساطیر و فرهنگ عامه. ۷ ـ روایات و صحنه ها.

دکتر زرین کوب در نوشته های خود مقام شامخ انسانی را می‌ستاید و خواننده را دعوت به کسب اعتلای روح انسان دوستی می کند.

در مقالهٔ نه شرقی، نه غربی ـ انسانی می‌خوانیم که: «درآمیختگی تمدن و تفکر شرقی و غربی از طریق تداخل و توارد یا حتی تقلید و یا صرفاً تأثیرمتقابل آن دو، منتج از پویایی زندگی بشری است و غیر قابل پرهیز. پس در این بهره‌گیریهای فرهنگی، اگر از روی شعور اجتماعی باشد،جای هیچ وحشتی باقی‌نیست.»

در این مقاله نویسنده ضمن بررسی ژرف اندیشانه‌ای ویژگیهای فرهنگ بورژوازی غرب را بیان می کند و پایان سیر آن را به‌فرهنگ بن‌بست نیهیلیسم یادآور می‌شود.

«انسان از نظر تاریخی برای رسیدن به‌حقیقت با واقعیت مبارزه می کند و این مبارزه در واقع جزئی از انقلاب دایمی انسان، برای رسیدن به‌مفاهیم تازه‌ای از وجود و هستی خود است.»

بامداد اسلام

دکتر عبدالحسین زرین کوب

داستانی شکوهمند بر مبنای تحقیقی سُترگ، از ماجرای بامداد اسلام و توسعهٔ شگفت‌انگیز دینی بزرگ که در روشنی تاریخ به‌وجود آمد و با همهٔ جوانی بر بسیاری از آئینهای کهن برتری یافت و آئینی راستین شد برمردان حق وانسانهای تاریخ ساز.

بامداد اسلام، در یک نگاه کاربرد حماسهٔ پیامبری است جاودانه که به‌هنگام برخاست و یک تنه دنیایی را تکان داد. دامنهٔ تحقیقات مؤلف در این کتاب تاجایی ادامه می‌یابد که حماسهٔ بزرگ پیامبر اسلام در یک تراژدی ــ که امویان سازندگان و صحنه‌پردازان آن بودند، از اشاعهٔ بی‌امان خود که حقیقتی بود ناگزیر ــ فرو نشست ــ اما نه برای همیشه، بلکه برای مدتی کوتاه.

تراژدی بدینگونه بر قلمرو قصهٔ مردان ایمان و پاکباختگان جهان راه یافت که با جاهلیت عرب که مرد حماسه آن را خرد کرده بود در شکل خلافت اموی باز قدرت گرفت و حماسهٔ بزرگ اسلام را به‌یک فاجعه کشانید. کتاب که تحقیقی آسان فهم وگیراست، به‌تشریح و توضیح مسائلی چون: اعراب و کعبه، پیغمبر در مکه، پیغمبر در مدینه، محمد فاتح مکه، پیام محمد و بیماری و مرگ او، یادگار محمد، یاران پیغمبر، دو پیر، شام و اسکندریه، اسلام در ایران، دورهٔ آشوب، دربارهٔ علی، کارنامهٔ یزید و... اختصاص یافته و مؤلف با کمک‌گرفتن از منابع تحقیق مستند و احادیث معتبر اثری پرداخته است شایستهٔ دینی بزرگ و نجاتبخش.

ارزش میراث صوفیه

دکتر عبدالحسین زرین کوب

تصوف در ایران سابقه‌ای دیرینه دارد و بر مبنای همین سابقهٔ طولانی است که مکتبی پخته، ساخته و صیقل دیده از آب درآمده وحتی امروزه که مظاهر تمدن و درگیری‌های دنیای ماشین‌زده مجال پرداختن به‌مکاتب اعتقادی را نمی‌دهد و برای هر چیز دیگر جز تلاش جا را تنگ کرده، تصوف با تغییر چهره برای عده‌ای ــ سلاحی‌شده است مقابله‌گر دربرابر بیدادها. دکتر عبدالحسین زرین‌کوب که از نادر محققین ایران است، توشهٔ‌سالیان زحمت خود را در راه شناخت تصوف و چند و چون این مکتب اعتقادی، در این مجموعه فراهم آورده است.

در این مجموعه مؤلف از آغاز پا به‌پای صوفیه و پیروان قدیم آن پیش آمده‌است و مراحل دگرگونی و برخورد آن را با مذاهب، بویژه مذهب اسلام، در دیار های مسلمان‌نشین به‌بحث کشیده است و چهرهٔ صوفی راستین را با اعتقاداتش بازسازی کرده است.

در این اثر علاوه بر سیر تاریخی تصوف در ایران، تأثیر تصوف وجماعت صوفیه در مظاهر گوناگون زندگی شرقی بازگو شده است و زندگی صوفیان بزرگ با اخباری که راجع به‌آنها باقی مانده است به‌رشتهٔ تحریر درآمده.

چاپ جدید کتاب، نسبت به‌چاپ قبل افزایش هایی دارد که از آن جمله است فصل بزرگ «از میراث صوفیه» که در برگیرندهٔ گفته های اندیشمندان بزرگ و نام‌آور راجع به صوفی و تصوف و اصطلاحات صوفیانه است.